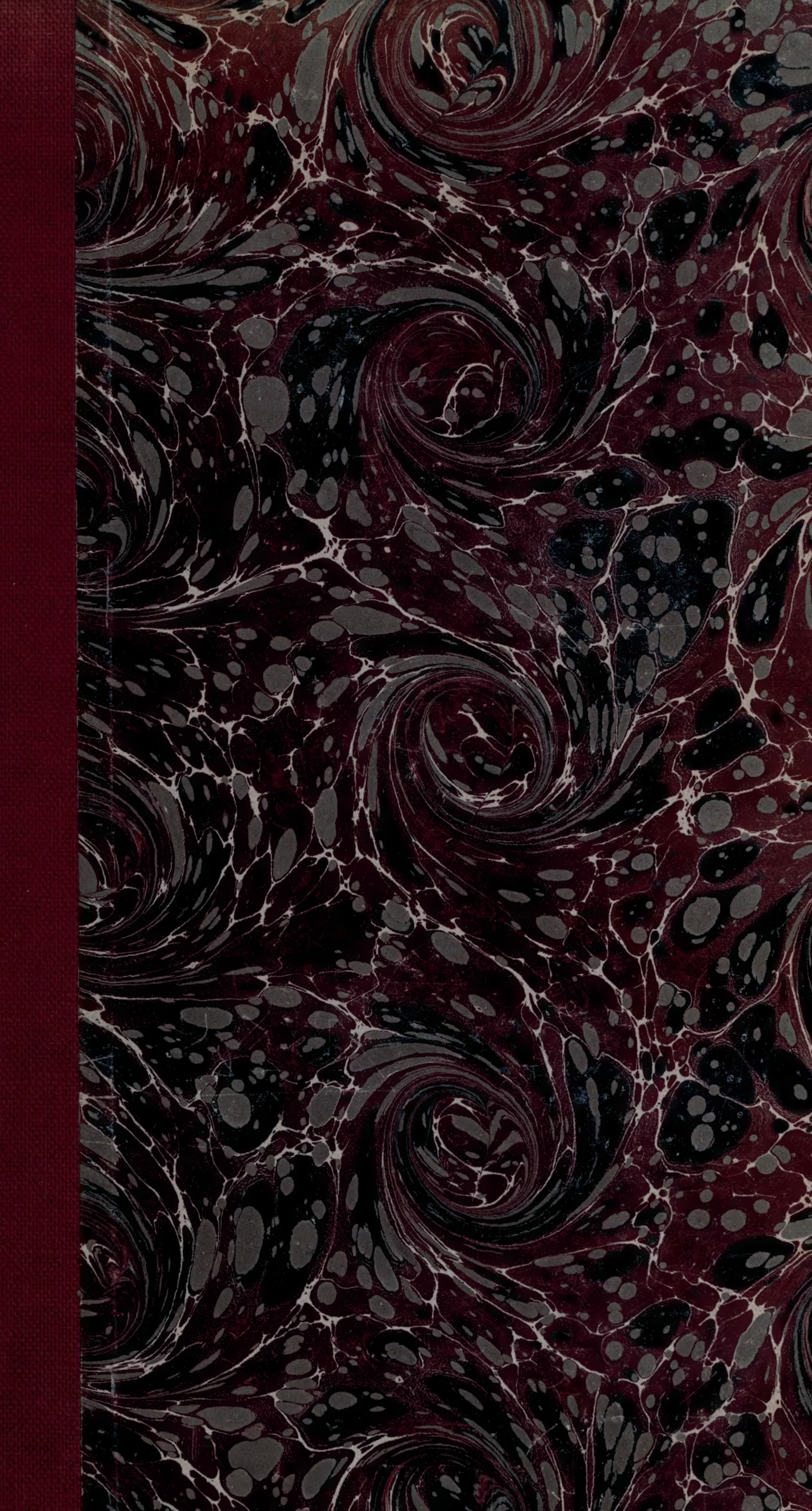


L'ARTISTE

64e ANNÉE — 1894

NOUVELLE PÉRIODE

VII

IMPRIMERIE
JOSEPH PIGELET
CHATEAUDUN

L'ARTISTE

REVUE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-QUATRIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE : TOME VII

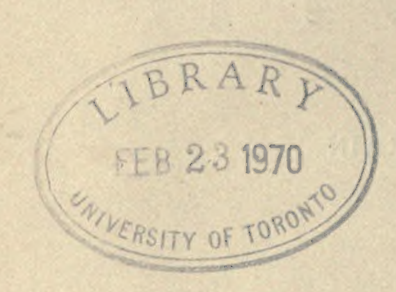


PARIS

BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES

1894





QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS

I

JULES CHÉRET



C'est la postérité, dit-on, qui juge les artistes et les met à la place qui leur appartient. Il est donc bien entendu que nous n'avons pas le droit de juger nos contemporains : cependant les critiques les plus empesés ne sauraient trouver mauvais que nous nous permettions, les *leçons du passé* aidant, de tirer, en manière de passe-temps, quelques pronostics sur le jugement des générations futures à l'endroit des peintres d'aujourd'hui. Nous sommes

la postérité des gens du XVIIIe siècle ; cherchons un peu comment ceux des artistes de cette époque que nous avons placés au premier rang, de par notre droit imprescriptible d'arrière-neveux étaient jugés par leurs contemporains. Nous pourrons peut-être en déduire quelques indications pour l'avenir.

Connaissez-vous Jouvenet, Restout, Vien ? — Très peu, n'est-ce pas ? — Coypel, Rigaud, de Troy, Largillière ? — Un peu plus ; Rigaud et Largillière particulièrement : votre esprit évoque quelques-uns des tableaux de ces artistes, oubliés du grand public et qui ont encore l'admiration des amateurs. — Watteau, Boucher, Fragonard ? — Oh ! très bien ! Il n'est personne qui n'ait présentes à la mémoire les œuvres principales de ces gloires de l'école française. Eh bien ! Jouvenet, Restout, Vien, Coypel, Rigaud, de Troy, Largillière étaient regardés par leurs contemporains comme les premiers artistes, les représentants de l'art élevé, les gardiens des saines traditions, les *peintres solides*, seuls dignes de l'admiration des siècles futurs, tandis que Watteau, Boucher et Fragonard, qualifiés un peu dédaigneusement : les *peintres des fêtes galantes*, ont dû se contenter jusqu'à ces derniers temps de l'épithète de *petits maîtres*. Et il suffira, sans appuyer davantage sur ce sujet, de rappeler l'opinion de Caylus, que partageait Julienne, au sujet du peintre qu'ils étaient alors presque les seuls à admirer : « Si les études d'Antoine Watteau eussent été pour le genre historique, il serait devenu l'un des plus grands peintres de la France. »

Pourquoi ce mépris, pourquoi cette inintelligence des contemporains ? Parce que ces artistes sont des *Fantaisistes*, des peintres-poètes. Il en va de même à toutes les époques : les charmants esprits qui nous donnent la vie du Rêve, le paradis né de leur désir, et qui nous offrent leur pensée toute pure, leur âme, avec le moins possible de matérialité, le moins de métier possible, nous n'osons que bien longtemps après dire que ce sont eux les grands maîtres, les purs génies ; l'école est toujours là pour nous souffler à l'oreille des réticences : « Prends garde ! ne te laisse pas aller au plaisir que tu éprouves, n'admire que les gens qui t'ennuient : l'art doit être solide, entends-tu ? *solide*, regarde si les rotules sont bien faites, le bras emmanché suivant les *canons*, n'oublie pas que l'œuvre d'art n'est pas là pour te donner une impression agréable, mais pour représenter la nature, ou plus belle

que tu ne la vois d'ordinaire, ramenée au type (relis ton Charles Blanc) ou copiée servilement, comme la comprennent les réalistes hollandais ou espagnols : méprise toutes les qualités spirituelles et aimables ». Et aussitôt les Caylus et les Julienne de tous les temps, — et ce sont pourtant des compréhensifs ! — se mettent à examiner comment les rotules sont faites, constatent avec dépit « l'insuffisance de Watteau dans la pratique du dessin » et rougissent de l'admiration naturelle qui les avait entraînés vers lui, rougissent et s'en excusent. Tant pis pour eux, le charme de l'œuvre s'est évanoui pendant qu'ils faisaient ces mesquines constatations, ils ne seront pas de la bande des pèlerins passionnés qui abordent à l'île enchantée, à la suite du maître délicieux, pour oublier le plus possible les lois de l'École et vivre en paix la vie bienheureuse du Rêve.

Les *Fantaisistes*, ce semble encore le qualificatif le plus juste que l'on puisse appliquer à ces peintres poètes dont nous parlons : le livre qui les rassemblera sera fait quelque jour ; on y verra beaucoup de ceux que l'Ecole appellerait volontiers des « chiqueurs », si le mot était de son dictionnaire, et très peu de ces peintres de morceau que notre ami Eugène Courboin appelle avec infiniment de malice des *morceaux de peintres*. Watteau en ouvrira la série, dans l'école française ; n'est-il pas le premier, en effet, depuis le moyen-âge, qui se soit tout à fait affranchi des écoles, — de l'antique, de l'italienne et de la hollandaise, — et qui ait doté l'art de notre pays de sa vraie formule, toute faite de grâce, d'élégance, de liberté, d'esprit et de poésie ? Depuis des siècles nous passons notre temps, non seulement à admirer les étrangers, mais encore à vouloir les recommencer, pourquoi ? Etudions chez les antiques la recherche de la perfection typique, chez les Italiens la belle couleur et les pompes de la décoration, chez les Hollandais le réalisme familier, mais restons le plus possible dans la filière française, laquelle n'est pas une école, mais la libre mise en œuvre des qualités de notre race : il est de mode aujourd'hui d'attaquer le patriotisme, et surtout le patriotisme en art, mais pourtant, dans l'état actuel du globe, et si nombreux que soient les moyens de déplacement, les races sont encore très diverses, elles ont une manière de comprendre et d'exprimer l'art qui ne peut être celle des races différentes, de même qu'elles n'ont pas la

même forme de tête et la même couleur d'yeux, et le Français qui voudra faire de l'art hollandais ou espagnol risque fort de ne produire qu'un pastiche. On peut juger de même les tentatives de ceux qui veulent aujourd'hui, en ce temps de *roublardise* et de *rosserie*, rénover l'art des primitifs. L'artiste dont nous allons nous occuper tout à l'heure, Jules Chéret, a un bien joli mot pour les définir : « Il me semble, dit-il, voir une de ces vieilles minaudières qui s'efforcent de gazouiller comme les petits enfants. »

Watteau a eu cette profonde originalité de chercher et de rendre la poésie de son époque et de son pays. Qu'il ait costumé des personnages un peu à la mode de Henri II, ou avec des habits de comédie, qu'est ce que cela fait? nous avons devant nous des figures du temps de la Régence, à n'en pas douter, et l'essence même de l'esprit de l'époque. « Tristesse et désir, dit Michelet, tristesse de la misérable fin du règne du grand roi, désir de la nouvelle aurore qui allait poindre bientôt, l'aurore de Montesquieu, de Voltaire et de Rousseau. » C'est peut-être parler un peu trop en philosophe : nous voyons surtout, dans l'art de Watteau, après la fanfare de mauvais goût du XVIIe siècle, le premier élan vers la nature. Elan spontané, car on ne peut guère considérer Gillot comme le précurseur de Watteau ; il serait peut-être plus juste de supposer que l'un de ces objets d'art de la Chine ou du Japon, dont commençaient à raffoler les amateurs de curiosités, put lui donner quelque vague avertissement. Regardez les panneaux qu'il a composés dans sa jeunesse, la préoccupation y est constante de cet art sincère, gracieux, gai, essentiellement dissymétrique et si parfaitement en antithèse avec l'art du XVIIe siècle. L'artiste a pu y trouver une indication, être amené à cette pensée qu'il fallait regarder la nature, mais en tenant compte aussi de ses propres imaginations. « L'art, nous disait dernièrement Félicien Rops, l'un des plus intéressants fantaisistes, *l'art, c'est la nature vue à travers le rêve d'un artiste.* » N'est-ce pas la meilleure définition de l'art de Watteau ? M. Zola avait dit quelque chose d'assez semblable : « L'art, c'est la nature vue à travers un tempérament », mais nous préférons la formule de Rops, car il y a des tempéraments qui ne sont guère artistes, et la nature reflétée par leur manière de voir ne donnerait en aucune façon une œuvre d'art.

Il n'est pas besoin de chercher plus loin : la formule de Rops à laquelle nous ont amenés ces rapides réflexions sur Watteau,

prince et premier des peintres poètes, peut être celle des fantaisistes que nous voulons étudier ; elle s'applique à Boucher comme à Fragonard et aussi à quelques artistes de ce temps, qui nous paraissent doués d'aspirations bien françaises, amoureux d'art libre, inspirés par la nature et aussi éloignés des traditions des écoles que de l'imitation réaliste.

Mais nous n'aurons pas sitôt nommé Jules Chéret et Willette, par exemple, que tout aussitôt des protestations s'élèveront : — Mais ce sont des dessinateurs, l'un fait des affiches, l'autre des illustrations pour les journaux ! — Cela, c'est la faute du temps ; la nécessité du temps, plutôt : l'art se rapetisse tous les jours, — en dimensions — : autrefois on peignait des fresques immenses, les citoyens se cotisaient pour faire décorer de grandes surfaces, dans les églises notamment, et les grands seigneurs, puissamment riches, commandaient de la peinture pour les voûtes et les escaliers de leurs palais : c'était l'âge de la fresque. Le tableau lui succéda : Watteau, Boucher et Fragonard furent de ce temps ; les demeures devenaient plus petites, la foi des donateurs moins vive, l'abondance des œuvres d'art plus grande : ce fut l'âge de la toile. Nous sommes aujourd'hui dans l'âge du papier, la dispersion de la fortune le veut ainsi, il faut que la vapeur et l'électricité collaborent. Le peintre peint en trois couleurs, ou simplement en noir et blanc, et la machine se charge de répandre son œuvre aux quatre coins du monde, la Rue et le Journal recueillent sa pensée : le papier sur le mur de la rue remplace la fresque, le papier dans le journal remplace le tableau, c'est la démocratisation complète, l'œuvre d'art à un sou. Les dimensions ont rapetissé, disons-nous ; mais l'art n'a pas dégénéré pour cela, il a changé seulement de moyen d'expression. — Alors la couleur, tout au moins, y perd quelque chose ? — Non, elle se synthétise, voilà tout : ce merveilleux virtuose de la couleur qu'est Chéret fait tous les jours le tour de force d'exécuter les plus savantes harmonies sur un instrument à trois notes : une note rouge, une note jaune, une note bleue. Quant au dessin, il ne perd rien non plus à ces procédés de vulgarisation, lui qui est la partie intelligente, mâle, de l'œuvre d'art.

Ceci ne veut certes pas dire qu'il n'y ait plus d'autre moyen d'art que l'affiche et l'imprimé, car on vend bien encore quelques

tableaux par ci par là, et il faut même espérer que la féodalité juive se décidera quelque jour à employer ses millions à la renaissance des grands moyens d'art; cela veut dire seulement que ces procédés sont spéciaux à notre époque et que ceux qui y brillent au premier rang sont dignes de tout notre intérêt, puisque c'est le seul vaste champ ouvert aujourd'hui à l'imagination et à la fécondité des fantaisistes.

Né à l'époque de Véronèse ou de Michel-Ange, il est certain que Chéret, avec ses qualités natives, fût devenu un brillant décorateur; on l'aurait placé à treize ans dans l'atelier d'un de ces maîtres, et, à trente ans, comme Giorgion ou Raphaël, il aurait eu déjà une belle suite d'œuvres derrière lui. La vie était facile à cette époque, on avait le temps de travailler pour sa gloire, et cela fait penser à la belle époque d'art au Japon, alors que la valeur de trois sous de riz suffisait à la nourriture de ces patients artistes qui nous ont laissé tant de merveilles. Il en va tout autrement de nos jours. Chéret dut faire comme les autres son éducation, c'est-à-dire perdre les dix meilleures années de sa vie à étudier sous la férule une foule de choses qui ne devaient lui servir à rien du tout par la suite. A quinze ans, quelques velléités d'art s'éveillaient en lui, au grand mécontentement de sa famille qui ne voyait pas de carrière plus brillante pour un jeune homme que celle de prote dans une imprimerie. Lutte timide mais entêtée, de la part du fils; colères du côté de la famille : c'est la commune histoire, le baptême des jeunes rapins, cela s'arrange par la suite, et, si le gamin réussit, les parents sont les premiers à en tirer vanité. Le résultat de la lutte fut que Jules Chéret fut placé chez un lithographe pour apprendre à faire des lettres à main levée sur des têtes de factures; de la lettre il devait passer aux médailles d'exposition, aux armoiries de souverains étrangers, pour finir peut-être, s'il travaillait bien, par la vignette représentant le magasin dans une perspective flatteuse, ou par les attributs gracieusement disposés, le tout dessiné au tire-ligne et au pistolet, avec les fonds au pointillé : voilà tout ce qu'on avait trouvé pour satisfaire la vocation naissante du jeune homme et lui permettre en même temps de gagner sa vie.

Et Jules Chéret suivit pas à pas la voie tracée d'avance, il fit la lettre, — la bâtarde, la coulée, la ronde, la gothique, l'anglaise, et

toutes les lettres employées dans l'imprimerie depuis la perle jusqu'au gros parangon, — il fit les médailles, il fit les armoiries des cours étrangères, il fit les magasins décuplés de grandeur et tout entourés de petites voitures au titre de la maison, il fit les attributs gracieusement disposés, pour boîtes de conserves, vins de champagne ou dentifrices, soutenus par les amours de rigueur; mais il monta plus haut encore : engagé par un grand parfumeur de Londres, il fit des gerbes de fleurs pour les flacons de parfums, puis des sujets gracieux, puis de petites affiches-réclames ; plus haut encore : revenu à Paris et établi imprimeur-lithographe, il fit alors de grandes affiches illustrées, les premières qu'on ait vues, où peu à peu son talent s'éleva jusqu'à la fresque populaire; plus haut encore, la fortune arrivée, et les loisirs, il étudia la nature de plus près, il fit des pastels qui lui donnèrent la renommée, et avec la renommée vinrent les grandes commandes, les décorations qu'il compose pour le Musée Grévin, pour un hôtel particulier, pour l'Hôtel-de-Ville.

Mais quel chemin détourné pour arriver à son rêve! quel dur travail, quelle lutte de trente ans contre l'*empêchement* de toutes les minutes, quelle volonté constante! Dès quinze ans elle a commencé, cette lutte, pour les deux frères Chéret. (Car il est impossible de ne pas parler de Joseph, le sculpteur, quand on parle de Jules, le peintre, tellement la parenté intellectuelle est grande entre eux, tellement ils ont influé l'un sur l'autre, et sans qu'on puisse savoir qui a entraîné son frère dans cet élan vers un art plus naturel, plus français que celui de leur époque. Joseph a l'air d'un petit-fils de Clodion, comme Jules descend de Watteau et de Fragonard ; ils ont suivi, dans deux expressions d'art différentes, une ligne similaire, vraiment fraternelle, et Joseph autant que Jules a droit à une place d'honneur parmi les fantaisistes modernes : nous nous réservons de revenir sur ce sujet.) Dès l'âge de quinze ans, disons-nous, cette lutte a commencé pour les deux frères, Jules placé chez un lithographe, Joseph chez un *pâtissier*, Joseph astreint a pousser la moulure d'art industriel comme Jules à faire la lettre; ils avaient bravement quitté la famille, pour ne plus lui être à charge, et loué à eux deux une chambre meublée d'un petit lit, où chacun couchait à son tour pendant que l'autre devait se contenter du plancher tout sec. C'était un peu dur, mais deux garçons qui se sentent leurs maîtres n'y regardent

pas de si près; il est vrai qu'ils n'étaient leurs maîtres que le soir, et pendant la journée du dimanche, mais cela suffisait: le soir, ils dessinaient, lisaient, et, le dimanche, ils passaient toute leur journée dans les musées depuis l'ouverture des portes jusqu'à ce que le fâcheux : *On ferme!* vînt les arracher à la contemplation de la toile préférée. Le musée, la rue, les vitrines des marchands de tableaux, ce fut leur seule école, la meilleure, et ils en restèrent longtemps les élèves assidus jusqu'à ce que Joseph entrât chez Carrier-Belleuse, le délicat sculpteur dont il devait devenir le gendre, et que Jules partît pour l'Angleterre. Mais, — voyez l'ingrat! — Jules regrette parfois de ne pas avoir fait des études classiques d'art, de ne pas être passé par l'Ecole : pourquoi ne se reproche-t-il pas aussi de ne pas avoir étudié le *genre historique*, comme Caylus le reprochait à Watteau? Pour nous, il paraît bien certain que c'est cette éducation qu'il s'est donnée tout seul à lui-même qui a fait son originalité puissante de fantaisiste.

Le caractère de son talent en est plus facile à définir: à mi-chemin entre le rêve et la réalité, ni *chiqueur*, ni *peintre de morceau*, Chéret est capable de créer d'imagination une grande composition, d'en étudier sur nature toutes les parties, et de la traiter en maître coloriste. Composition, dessin et couleur, ne sont-ce pas les trois dons qu'il est si rare de voir réunis en un seul artiste et qui forment pour ainsi dire l'apanage du peintre complet? Voilà l'ensemble, détaillons maintenant.

Sa première pensée est toujours synthétique. Voyez comment il comprend son modèle de prédilection, la Parisienne, en poète autant qu'en peintre; nul mieux que lui ne sait dégager, par exemple, du costume en faveur, l'escence même, l'esprit; ce n'est pas une Parisienne, prise entre mille et copiée soigneusement: c'est, telle qu'il la conçoit, *la Parisienne*. Cette manière de voir, il l'applique à tout ce qu'il étudie, il nous donne toujours le rêve qu'il a fait en regardant la réalité, et c'est cela précisément qui, d'après nous, le classe du premier coup parmi les fantaisistes de race.

Regardez la composition, maintenant, elle est merveilleusement agencée; cela, il le doit sans doute au grand nombre de petits dessins qu'il a faits: l'illustration est une belle école pour les peintres, ils apprennent mieux, dans un champ restreint, à grouper, à placer les noirs, à embrasser toute une scène d'un regard. « La

première chose que je cherche, dit Chéret, c'est le geste : le geste, ou l'ensemble des gestes, doit donner tout de suite l'expression générale ; le premier coup d'œil du spectateur est pour le geste. » C'est ce souci qu'il apporte au choix du mouvement qui donne tant de vie à ses ouvrages, il sait faire remuer, il comprend la marche, le pas, l'ondulation, la course, et même le vol des figures surnaturelles qu'il aime à faire mouvoir dans les cieux irisés de nuances délicates.

Dans le cadre, ses figures se placent avec une liberté charmante, il ne les coupe pas en deux comme certains impressionnistes, mais il ne les centralise pas non plus de parti pris : il les dispose le plus souvent suivant cette ligne oblique qui aide à l'impression du mouvement plus que l'horizontale ou la verticale.

Mais c'est le dessin qui est curieux surtout à observer chez lui : la ligne n'en est pas suivie et sinueuse, ce qui pourrait amollir le contour et lui donner cet aspect qu'en leur argot les peintres appellent *rondouillard :* son trait procède avec une légère raideur qui laisse des angles, comme dans les croquis, et donne à ses plus grands dessins, aux plus poussés, une saveur particulière de décision primesautière et de crânerie nerveuse. Les Japonais ont de ces habiletés de pinceau, et Chéret doit peut-être la sienne à l'habitude qu'il a de dessiner sur la pierre à main levée, en ne se servant que de son autre main pour appui ; ceci pour la facture, qui, en art, est d'une telle importance. Ce trait un peu autoritaire encercle des formes dont la distinction est toujours la qualité maîtresse : on chercherait vainement quelque chose de vulgaire dans l'œuvre de Chéret ; il a créé, par exemple, de la beauté féminine, un type fait des cent mille observations d'un œil toujours à l'étude de la grâce distinguée dans la forme et dans le geste, type exquis où chacune, mesdames les Parisiennes, vous pourriez retrouver l'un de vos charmes, car toutes vous avez servi de modèles à votre insu. Regardez cette femme typique, vous la trouverez dans presque toutes ses œuvres, elle est suprêmement élégante, sa longueur un peu marquée est voulue comme elle est voulue dans les galbes de Jean Cousin ou du Primatice ; presque toujours elle sourit ou rit, car les pleurs déforment la figure, c'est un abaissement physique qui ne convient pas à une reine de beauté ; la danseuse ne sourit-elle pas d'instinct, pour se montrer dans tous ses avantages ? Pleurer

serait aussi vouloir plaire par des procédés de câlinerie auxquels elle ne daignerait pas s'abaisser : la femme de Willette pleure, se frôle, se fait amoureuse, sentimentale, attendrissante ; rarement celle de Chéret : elle n'est point sujette à ces misères, de même qu'elle n'est point sujette aux misères du corps, qu'elle n'est jamais ni maigrelette, ni trop mure, ni trop grasse. C'est une perfection moderne qui se laisse admirer ; nous oserions dire que son sourire est hiératique, qu'elle est une façon de petite déesse païenne qui ne rit qu'à sa propre beauté et n'abaisse point ses grâces à écouter les louanges de ses adorateurs.

Avec cela jamais impudique, malgré des costumes quelquefois très décolletés ; si elle est presque nue, c'est un artifice de toilette, voilà tout, pour être encore plus belle, mais il ne lui viendra pas à l'idée d'être polissonne. En cela elle est petite-fille directe des Amintes et des Elises de Watteau, demoiselles très comme il faut, qu'il faut adorer à genoux et auxquelles on ne peut baiser que le bout des doigts.

C'est bien une déesse, en effet, la femme à laquelle Chéret donne la première place dans son œuvre, les autres personnages n'étant là que pour servir à sa beauté : les Polichinelles et les Augustes placent leur tête à souhait pour faire constraste par leurs trognes enluminées ; ils ont choisi pour la couleur de leurs habits la complémentaire qui fera valoir sa robe jaune ou rose, et la lumière elle-même se nuance pour mettre en valeur la petite femme qui s'enivre de son apothéose. Nos descendants y voudront peut-être reconnaître la mondaine d'aujourd'hui, si préoccupée d'elle seule, si désireuse du perpétuel triomphe.

Déjà, dans les études sur les *Illustrateurs français*, publiées en Amérique, nous avons eu occasion de remarquer, en parlant de Grasset et de Lepère, qu'un véritable artiste sait mettre à profit pour le bien de son éducation les pires misères de sa vie : c'est ainsi que Chéret, en disposant des fleurs pour composer des étiquettes de parfumeur, perçut sans doute les délicates harmonies de la couleur et s'y exerça l'œil comme un musicien s'exerce l'oreille. Aujourd'hui il s'applique, nous a-t-il dit bien des fois, à voir dans le tableau qu'il peint le *bouquet*, c'est-à-dire l'harmonieux assemblage des taches de couleur, toute préoccupation de dessin et de composition mise à part. Et cet enseignement en trois mots nous a semblé des plus utiles à recueillir. Tout



La Femme au Chat, dessin de J. Chéret.

semble avoir servi à Chéret dans son dur apprentissage, même cette obligation de la lithographie de peindre en trois tons; il a appris à synthétiser sa couleur comme son dessin et sa composition ; c'est une force, cette simplicité, comme de savoir dire beaucoup de choses avec peu de mots. Aussi la couleur lui est-elle docile ; il l'étudie constamment d'après nature, mais il peut aussi la rêver comme un poème de lumière, elle accompagne par sa joie et sa clarté ses plus heureuses imaginations. Quelle est-elle, cette lumière qui baigne les personnages de ses pastels ? c'est la lumière de la fantaisie, celle-là même qui baigne les lointains de l'Ile enchantée.

Cette étude sommaire doit forcément rester incomplète. Les années qui vont s'écouler permettront à Chéret de donner toute la mesure de son talent, nous ne parlerons pas de ses esquisses de décoration, puisqu'il est défendu d'engager l'avenir, mais, nous qui les avons vues, nous avons pleine confiance ; le Chéret de la décoration ne sera pas pour nous plus grand que celui de l'affiche ou du pastel, mais il prendra, nous en sommes certain, aux yeux de ses contemporains, la place qui lui est due depuis longtemps, celle d'un grand peintre, d'un fantaisiste bien français.

LOUIS MORIN.





LA GENÈSE & L'ORIENTALISME

(*Leçon d'ouverture du cours d'épigraphie orientale à l'École du Louvre*)



ous touchons constamment à la Bible dans nos études épigraphiques de l'année. C'est même par l'explication des livres d'Israël que je suis obligé d'initier mes auditeurs nouveaux à la grammaire et au vocabulaire phéniciens. Toutes les fois que je traduis un texte de l'Assyrie, j'indique toujours les racines hébraïques. Du reste, personne, sans la connaissance de l'hébreu, ne saurait aborder les inscriptions cunéiformes. Il n'est donc pas étranger à nos travaux rigoureusement permis de nous entretenir un moment, dans une leçon d'ouverture, de la Bible, fondement solide sur lequel toutes nos traductions viennent s'appuyer.

Mais il est impossible, pendant l'heure qui nous est accordée, de passer, même en revue rapide, tous les livres bibliques. Il faut choisir. Parmi ceux sur lesquels il importe de se faire une conviction, et qui ont des rapports essentiels avec la conscience religieuse, apparaissent au premier rang les cinq livres attribués à Moïse, auxquels on a joint *Josué*. La science actuelle les a réunis parce qu'ils appartiennent à la même rédaction définitive. Pour elle, il n'y a plus cinq livres, mais six; il n'y a plus le Pentateuque, mais l'Hexateuque.

Cependant admettre cela, ce serait déjà résoudre la question d'authenticité, car il serait bien évident que Moïse, n'ayant pu écrire les gestes de son successeur, ne saurait être l'auteur de l'Hexateuque. Supposons donc le Pentateuque, — ce que l'on reconnaissait autrefois, — comme une œuvre compacte; est-ce que l'opinion traditionnelle, qui l'attribuait à Moïse, peut être maintenue?

Des catholiques, comme M. François Lenormant, y avaient renoncé sans renier, pensaient-ils, la foi romaine. Des critiques avisés, même dans le clergé et dans l'enseignement catholique officiel, semblaient avoir suivi M. François Lenormant. Sans doute, ils n'étaient pas aussi nets, leur situation les obligeant à une extrême réserve. Mais ils sondaient le terrain avec toutes sortes de *peut-être*. Peut-être, disaient-ils, ne serait-il pas contraire à la foi, de céder un peu sur ce point capital de la rédaction aussi ancienne et aussi une du Pentateuque. Je ne donnerai pas les noms de ces écrivains que des théologiens plus rigoureux ont appelés, avec toute espèce de sarcasmes, les hommes de « l'école large ». En ce moment, du reste, depuis quelques jours, ils ont dû quitter leurs espérances d'accomodements et en finir avec leurs *peut-être*. Dans un document solennel, d'une grande loyauté et ne donnant prise à aucune controverse, on condamne ceux qui avaient tenté d'échapper à la tradition. Rien de plus ferme, malgré son beau latin cicéronien et les enroulements harmonieux de ses longues périodes, que l'Encyclique solennelle de la semaine dernière (30 novembre 1893). En critique, on doit s'en tenir à l'ancien traité en usage depuis longtemps dans les séminaires et qui a pour titre : *Introduction à la Bible*. Donc, aucune concession, aucune nuance même de concession, ne saurait être autorisée quand il s'agit de fixer la date du Pentateuque ou d'interpréter certains faits de la Genèse dans le sens de la légende et du mythe.

Mais ici, à cette place, nous conservons toute notre indépendance. Eh bien, l'opinion traditionnelle, qui consiste à faire de Moïse l'auteur du Pentateuque, ne saurait tenir debout devant les faits mêmes contenus dans les livres qui lui sont attribués. Qu'aperçoit-on tout d'abord dans le récit biblique? Moïse meurt avant son entrée dans la terre de Canaan; il disparaît sur le sommet du Nebo, en deçà du Jourdain, l'œil fixé sur les collines

palestiniennes, sur la terre ruisselante de lait et de miel. Or, les points cardinaux sont constamment désignés dans la narration, comme si le rédacteur habitait l'intérieur même de Canaan. La région située à l'est du Jourdain et où mourut Moïse s'appelle « le pays d'au-delà le Jourdain ». Cependant, pour le prophète qui ne franchit point le fleuve, il ne fut jamais le pays d'au-delà mais toujours le pays d'en-deçà.

Une seconde remarque ne peut laisser subsister, dans aucun esprit sérieux, le moindre doute sur la non-authenticité du Pentateuque. Il y a là des lois innombrables, réglant les détails infinis de la vie morale, hygiénique, religieuse, du peuple juif. Rien, dans aucun code, n'égale, par la multiplicité compliquée, la législation du Pentateuque. Comment supposer que ce soit là l'œuvre de quarante années? Comment des bandes vagabondes, rôdant dans le désert, seraient-elles arrivées à créer et à codifier cet immense monde légal en un si court espace de temps? Il est impossible de ne pas reconnaître là le travail de plusieurs siècles. Ce n'est pas seulement la masse des lois, mais encore leurs répétitions et leurs variantes qui obligent à cette conclusion.

Inutile s'insister sur les règles concernant la royauté, sur la centralisation du culte dont il est question dans le Deutéronome, sur Jérusalem conquise sous David et nous apparaissant déjà comme une ville juive dans le Pentateuque. Évidemment Moïse ne saurait être l'auteur de cette œuvre où tant de traits marquent bien une rédaction très postérieure à la vie libre des Hébreux dans le désert.

Qui lit, du reste, les pages du Pentateuque a rapidement conscience qu'elles ne partent pas d'une même main, mais supposent plusieurs écrits fort distincts, réunis souvent sans être fondus ensemble, à une époque assez moderne de la vie d'Israël.

Que trouve-t-on, en effet, tout d'abord en lisant le Pentateuque ou l'Hexateuque?

1° Des répétitions oiseuses, semées presque à chaque page, surtout dans la Genèse. Ainsi la fin du chapitre IV nous apprend la naissance de Seth. Au commencement du chapitre V on la voit de nouveau annoncée comme un évènement dont il n'a pas encore été fait mention. Jacob mourant demande, au chapitre XVIII, que son corps soit emporté d'Égypte et enterré dans le sépulcre

de ses pères, en Canaan : au chapitre XLIX, vers la fin, reparaît cette même prière, comme formulée pour la première fois.

2° Les légendes varient si bien que les mêmes faits ne sont pas seulement répétés mais parfois racontés de façon différente. La femme d'Abraham lui est enlevée, puis rendue, en Égypte (*Genèse*, XII). Le même enlèvement a lieu dans la terre de Guérar, avec un autre acteur que le Pharaon, c'est-à-dire avec Abimélek, roi de Guérar (*Genèse*, XX). Au chapitre XXVI, Abraham et Sara, pour le même récit, sont remplacés par Isaac et Rébecca; mais apparaît toujours, dans le même rôle, Abimélek, roi de Guérar. — D'après le chapitre XVI, Agar, enceinte d'Ismaël, s'enfuit seule dans le désert, où Iahvé la console : au chapitre XXI, c'est après avoir mis au monde son fils dont elle est accompagnée, qu'elle se retire au désert devant la haine de Sara. — Esaü, au chapitre XXV, prend le surnom d'Edom *(rouge)* parce que, demandant le plat de lentilles, il dit à Jacob : « Permets-moi de manger de ce mets *rouge*. » Or, dans le même chapitre, ce surnom se rattache à ce que lui-même était roux. — Au chapitre XV de la Genèse, Iahvé contracte une alliance avec Abraham et lui promet un héritier : Elohim, au chapitre XVII, fait un pacte dans des termes à peu près identiques, mais en exigeant, comme marque du traité, la circoncision; il annonce en même temps à Abraham, un descendant, fils de Sara, lequel devra s'appeler Isaac. — Le nom de Joseph a une double explication : il est rattaché, dans le même chapitre XXX, à la racine *assaph*, ôter; et à la racine *iassaph*, ajouter. Je m'arrête à ces exemples; mais combien il serait facile de les multiplier dans les récits du Pentateuque!

3° Il faut aller plus loin. Les variantes, comme on a déjà pu le remarquer par l'étymologie du nom de Joseph, vont quelquefois jusqu'à la contradiction, de telle sorte qu'on se trouve en présence de faits inconciliables, s'excluant mutuellement. Ainsi les deux récits de la création sont en opposition l'un avec l'autre. D'après le premier (*Genèse*, I) les animaux des champs et les oiseaux des cieux sont créés avant l'homme; dans le second récit (chapitre II) Adam précède sur la terre les animaux des champs et les oiseaux qu'Iahvé amène devant lui, dès le premier moment de leur existence, pour qu'il leur donne un nom. — D'après le chapitre VI, les jours de l'homme ne doivent plus désormais dépasser cent vingt ans; or, au chapitre XI, il y a des descendants de Sem qui vivent

plus de quatre cents ans. — Au chapitre XXI, Beërschéba tire son nom de ce qu'Abraham en cet endroit avait fait serment, ainsi qu'Abimélek, pour terminer une querelle; c'est pourquoi on nomma le lieu *Beerschéba* (puits du serment). Mais le chapitre XXVI n'exprime pas la même opinion : Isaac appelle *schibea* (sept) un puits creusé par ses gens, d'où vient le nom de Beërschéba.

Voilà quelques-unes des contradictions dont déborde le récit biblique, et qu'un examen impartial découvre aisément. Eh bien, ces répétitions oiseuses, ces faits inconciliables ne s'expliquent nullement si l'on persiste dans l'hypothèse d'un auteur unique, Moïse, et d'une seule rédaction. N'est-il pas absolument nécessaire d'admettre plusieurs documents primitifs que le collecteur, d'une parfaite bonne foi, n'a point cherché à faire cadrer ensemble et qu'il nous a transmis avec leurs répétitions et leurs nombreuses variantes?

Cette conclusion acceptée, le travail du critique consiste à démêler les différentes sources, les divers documents dont le Pentateuque est formé. C'est ce que nous allons faire sommairement dans cette leçon.

Quand on lit la Genèse dans le texte hébreu, on remarque d'abord que Dieu est appelé tantôt Elohim et tantôt Iahvé. Les passages où se trouve le nom d'Elohim racontent certains faits différemment de ceux où paraît le nom d'Iahvé. Il y a, par exemple, au chapitre I, un récit de la création par Elohim, et au chapitre II, un autre récit de la création par Iahvé. — La ruine de Sodome et de Gomorrhe est longuement narrée au chapitre XIX où se montre le nom d'Iahvé; un court fragment, avec le nom d'Elohim, raconte l'évènement en deux lignes et demie.— Au chapitre XVIII, qui emploie le nom d'Iahvé, Abraham obtient par miracle son fils Isaac, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans; d'après le chapitre XXV, qui use du nom d'Elohim, Abraham, quarante ans après la naissance d'Isaac, celui-ci étant déjà marié avec Rebecca, épouse la belle Qetoura et en a tout naturellement et sans difficulté des fils et des filles.

Ces faits, dont il serait aisé d'allonger l'énumération, suffisent à montrer jusqu'à quel point il est nécessaire de distinguer tout d'abord deux documents principaux, dont le collecteur n'a pas même cherché à établir l'harmonie. Nous nommons un des docu-

ments ou son auteur: l'*Elohiste*; l'autre document ou l'autre écrivain: l'*Iahviste*.

Mais cela ne suffit pas encore à expliquer toutes les répétitions et toutes les variantes contradictoires du Pentateuque. Un même fait est souvent raconté de trois façons différentes, ou bien de deux manières mais dans deux récits où paraît le nom d'Elohim. Ainsi, quand Jacob revient de Paddan-Aram, l'Iahviste nous le dépeint se dirigeant vers son père Isaac, à Mamré; tandis que, dans le chapitre XXII où est employé le nom d'Elohim, Jacob se rend à Séir; et dans le chapitre XXIII pareillement élohiste, il marche directement sur Sichem. La naissance d'Isaac est annoncée trois fois en termes très divers (chapitres XV, XVII et XVIII). Jacob, dans le chapitre élohiste XXII, reçoit son nom d'Israël à la suite de sa lutte avec Dieu; au chapitre XXXV, c'est sans combat merveilleux que le nom d'Israël lui est départi.

Pour expliquer ces différences, il ne suffit donc pas de reconnaître dans le Pentateuque trois documents, mais on est astreint d'ajouter à l'Elohiste et à l'Iahviste, dont je vous parlais tout à l'heure, un deuxième Elohiste.

Maintenant, quelle date fixer à chacun de ces trois documents divers, dont nous apercevons la présence dans le Pentateuque? Eh bien, l'œuvre de celui que nous nommons le deuxième Elohiste parce que notre critique l'a reconnu après que l'autre avait déjà été constaté, est en réalité la plus ancienne des trois sources et semble bien porter la marque du IXe siècle avant notre ère. La manière de cet auteur est la simplicité; il fournit les faits sans les arranger, tels qu'il les a entendus ou lus. Conteur et chanteur populaire, tout rempli de l'esprit et des mots des vieux poëtes, il donne, avec une merveilleuse couleur, la légende patriarcale et héroïque d'Israël. Les ancêtres vivant sous la tente, poussant leurs troupeaux de pâturage en pâturage, et la conquête sanglante de Canaan : voilà l'objet de ses récits. De ce qui s'est passé en Egypte, il a aussi, semble-t-il, une connaissance spéciale. C'est un simple narrateur redisant les choses anciennes sans y mêler d'éléments législatifs, sauf peut-être le petit *Livre de l'alliance,* enclavé dans la courte législation iahviste.

C'est avant l'apparition d'Amos et d'Hosée qu'il écrit, dans le royaume d'Israël, — homme des tribus non de Juda, — c'est-à-dire

avant le VIII[e] siècle; car rien encore chez lui ne fait prévoir ce que deviendront Bethel, Guilgal, les sanctuaires des tribus, profanés plus tard par les rites phéniciens, ce qui a excité la colère des deux prophètes. Il note avec soin les autels, les stèles, les arbres qui ont pour objet de rappeler un secours divin, une manifestation de Dieu, ou quelque autre événement religieux, sans aucune allusion au culte naturaliste qui dès le temps d'Amos (VIII[e] siècle), sera attaché à ces endroits et à ces monuments.

Lisez d'un autre côté la ravissante peinture d'Israël par Balaam, dans le second Elohiste:

> Qu'elles sont belles tes tentes, ô Jacob,
> et tes pavillons, ô Israël!
> Comme des vallées ils s'étendent,
> comme des jardins dans les ouads,
> comme des aloès qu'a plantés Iahvé,
> comme des cèdres sur les eaux.

Cela suppose un temps où rien n'annonce la fin des tribus, lesquelles tombèrent avant Juda, au temps où les invasions assyriennes n'arrachent pas encore aux nabis des cris d'épouvante. Nous avions donc raison de marquer, pour le deuxième Elohiste, le IX[e] siècle avant notre ère, probablement dans sa première partie.

Ce n'était pas toutefois le premier d'Israël ou de Juda qui s'occupât de tracer la vie nationale. Il y avait de vieux poètes et des narrateurs anciens, dont il eut soin, du reste, d'user largement. Il a puisé à pleines mains dans deux livres, qu'il nomme: le *Livre des pierres d'Iahvé* (*Nombres,* XXI, 14), recueil de poésies chantant d'anciens faits de la vie héroïque d'Israël, et le *Livre d'iaschar* (ou de droiture), recueil poétique comme le *Livre des pierres d'Iahvé,* et qui raconte dans *Josué* (X) comment le soleil suspendit sa course pour permettre aux Israélites d'achever la défaite des petits rois cananéens, ligués contre les envahisseurs. De cette collection de chansons est tirée la prétendue adjuration de Josué:

> O soleil, arrête-toi sur Guibēon,
> et toi, lune, sur le val d'Aggalon.
> Et le soleil s'arrêta
> et la lune se tint.

Ce n'était pas seulement les plus anciens exploits d'Israël que célébrait le *Livre d'iaschar*, mais il s'étendait jusqu'à une époque relativement voisine du deuxième Elohiste. En effet, l'auteur de l'histoire de David (II, *Samuel*, I) avoue lui avoir emprunté la ravissante lamentation sur la mort de Saül et de Ionathan. On ne peut donc guère placer avant le Xe siècle ce recueil poétique, parfaitement connu d'Israël et qu'un siècle plus tard devait si bien exploiter le deuxième Elohiste.

Je dois déclarer que, dans son *Histoire d'Israël,* histoire plutôt remplie de réflexions personnelles et où il s'est un peu substitué, — qui peut s'en plaindre ? — aux patriarches et aux héros d'Israël, histoire curieuse par les révélations qu'elle nous fournit sur ce que M. Renan pensait des hommes et des faits actuels, le deuxième Elohiste n'a pas été reconnu, bien que sa présence, d'après l'exposé que je viens de vous tracer, éclate aux yeux attentifs.

Passons maintenant à celui qui est le second en date, l'Iahviste. Celui-ci a beaucoup emprunté au deuxième Elohiste et se l'est, à certains endroits, approprié de telle sorte qu'on les distingue difficilement l'un de l'autre. On sent, à ses préoccupations, qu'il a dû vivre à la pleine époque prophétique, vers le milieu du XIIIe siècle avant notre ère. Ce qu'Iahvé a fait pour son peuple et ce que celui-ci lui doit rendre en échange, apparaît constamment dans son œuvre. Aucun souci de sacerdoce ni de ses rites, ce qui marque bien l'influence des prophètes.

L'Iahviste a écrit dans le royaume de Juda, non dans celui d'Israël, comme le semble croire M. Renan. Quand il raconte l'histoire de Joseph, c'est Juda, non Ruben, comme chez le deuxième Elohiste, qui est, pour lui, le chef des fils de Jacob. A Hébron, dans le territoire fidèle aux descendants de David, il fait séjourner Abraham, et non à Guérar et à Beërschéba. Les fragments dont il est l'auteur dans la prophétie de Balaam, glorifient David comme l'étoile de Jacob. Il a soin d'interdire le culte d'Iahvé sous la forme d'un taureau et de condamner par là même l'adoration de Bethel.

Le deuxième Elohiste, — je l'ai souligné, — fournit les faits au hasard, sans leur faire subir d'arrangement et sans autre souci que celui d'un conteur. L'Iahviste met de l'ordre et de la mesure et sait déjà donner de l'art à son style d'une vigoureuse beauté. En

même temps qu'il a le soin de disposer les matériaux, il montre, dans son poème véritablement merveilleux, la préoccupation de principes religieux et moraux, ce à quoi ne songeait nullement le deuxième Elohiste. Ainsi, pour l'Iahviste, le péché trouve son châtiment (*Gen.* II, 4; VI, 1-8). La destinée d'Israël, parmi les nations qu'il doit réunir en une même foi, apparaît chez l'Elohiste (*Gen.* XII, 2 et ss.), simple narrateur donnant du reste les faits avec plus de surnaturel que l'Iahviste.

On rencontre cependant chez ce dernier plus d'anthropomorphisme que chez le deuxième Elohiste. La divinité y apparaît fréquemment sous une forme et avec des habitudes complètement humaines. Qu'on lise, par exemple, le chapitre II de la Genèse, racontant la création de l'homme, les entretiens d'Iahvé avec Adam, les promenades du Créateur dans le jardin d'Eden, à la brise du soir; il est difficile d'imaginer un anthropomorphisme plus marqué. Iahvé va même (XI) jusqu'à descendre du ciel pour voir bâtir la tour de Babel. Il prend familièrement son repas avec Abraham (XVIII).

En dehors du deuxième Elohiste et des documents dont celui-ci a pu se servir, il est évident que, sur l'antique légende d'Israël, l'Iahviste a eu à sa disposition des sources particulières, puisque, on le peut constater, son récit diffère en plusieurs endroits de celui de l'écrivain du nord. Sa tendance toute particulière, en certains endroits, à un anthropomorphisme naïf, tient sans doute à ce qu'il a possédé des documents très anciens. On trouve l'Iahviste dans la Genèse, dans plusieurs chapitres de l'Exode. Il réapparaît dans une série de passages des Nombres, rarement dans les additions au Deutéronome, mais il occupe une grande partie du livre de Josué. Le deuxième Elohiste n'était guère qu'un narrateur : l'Iahviste a mis dans son œuvre quelques éléments de législation. De date et d'esprit prophétique, ses lois ont un caractère général, sans aucune des minuties du Lévitique et sans préoccupation du sacerdoce ni de ses rites. Voilà pour l'Iahviste, qui est du VIIIe siècle avant notre ère.

Le deuxième Elohiste n'est qu'un conteur, et l'Iahviste avant tout un narrateur, ne joignant au récit qu'une courte législation; le premier Elohiste, — celui distingué tout d'abord par les critiques, — se contente de fournir les principaux faits, ne les circons-

tanciant que là où l'évènement sert de principe ou d'explication à quelque loi. Ce qu'il a fait c'est avant tout un code, non une histoire. L'auteur insiste, par exemple, sur les six jours de la création et sur le repos divin du septième (*Genèse*, I et II commencement); mais c'est afin, il l'indique du reste, de donner à la loi juive du sabbat un solide fondement. Si le premier Elohiste redit longuement (*Genèse*, IX) l'entretien d'Elohim avec Noé après le déluge, c'est à cause du précepte de ne point manger la chair de l'animal avec le sang. Elohim a une conversation avec Abraham (XVII) laquelle sert d'appui à la loi de la circoncision. Les mariages mixtes étant devenus dangereux et prohibés au temps où il écrit, le premier Elohiste nous montre Rebecca degoûtée de la vie et demandant à Isaac d'envoyer Jacob vers Laban afin que leur fils s'unisse avec des femmes de la race et non avec des filles de Heth (*Genèse*, 27 46, et ss.).

C'est au point de vue sacerdotal que se place l'auteur pour tout juger et pour composer son récit. Aussi les prescriptions qui s'attachent à son œuvre, celles du Lévitique par exemple, ont-elles souvent une apparence de rituel et concernent-elles le culte. Nous sommes loin du caractère général, et l'on peut dire humain, de l'Iahviste. Presque tout, dans le premier Elohiste, a pour objet de régler un détail, le cérémonial du temple et les fonctions des prêtres dans le monde juif.

Cependant tout le code sacerdotal si complexe est loin d'appartenir au seul Elohiste. Il a été écrit après le Deutéronome renfermant la loi morale essentielle, mais comprend une foule de recueils et qui ne sont pas de la même époque. Là, aucun plan, des lois superposées les unes aux autres et qui se répètent, quelquefois se contredisent comme les faits de la Genèse. Ainsi, d'après les Nombres (IV) les lévites exercent leurs fonctions dès l'âge de trente ans jusqu'à cinquante ans; au ch. VII, c'est de vingt-cinq à cinquante ans.

Au moins le code sacerdotal, dont la rédaction a été commencée par le premier Elohiste, se trouvait-il achevé lors de la captivité de Babel, au VIe siècle? Non, sûrement. Et sur quoi nous appuyons-nous pour en juger? Sur un document très ferme, sur la législation comprise dans l'œuvre du prophète de race sacerdotale, qui vivait au commencement de la captivité et fut déporté lui-même en Assyrie. Il nous fournit un sûr criterium pour recon-

naître la date avant laquelle certaines lois n'ont pu exister. Eh bien, dans tous les détails qu'il donne sur les prêtres et sur les lévites, entre lesquels il distingue, — ce qu'on ne faisait pas aux époques antérieures, — Ezéchiel ne mentionne pas le grand-prêtre ; et il ignore l'existence du pontificat. Le code sacerdotal du Pentateuque sépare, comme Ezéchiel, les prêtres et les lévites, mais place à leur tête un prêtre souverain (*Lévit.,* XXI, 10). Or, cela ne peut avoir été écrit que pendant ou après la captivité, c'est-à-dire au v[e] siècle. C'est un pas de plus accompli dans la constitution de la hiérarchie. Ezéchiel, de caste sacerdotale, énumère avec soin les redevances dues aux prêtres et aux lévites, mais sans noter la principale, c'est-à-dire les dîmes. Soyez donc assurés que les dîmes n'existaient pas au temps d'Ezéchiel. Or, on les voit parfaitement ajoutées aux autres impôts religieux dans le code sacerdotal (*Nombres,* XVIII, 21). Anciennement, et on le constate dans l'antique Deutéronome, on ne connaissait, en Israël, que trois fêtes : Pâques, la fête des Semaines, la fêtes des Huttes. Ezéchiel en énumère davantage, mais sans mentionner *Kippour,* fête de l'expiation, laquelle tiendra une si grande place dans la vie religieuse d'Israël. Or, le Lévitique (XVI) trace, avec une particulière minutie, les rites de *Kippour.* D'après Ezéchiel (XLV), la fêtes des Huttes ne durait que sept jours. D'après le Lévitique (XIII), on la doit célébrer pendant huit jours, ce qui se pratiqua pour la première fois après l'exil, au milieu du v[e] siècle (*Nohémie,* VIII). Ces quelques faits prouvent surabondamment qu'une grande partie du code sacerdotal dans le Pentateuque ne saurait être placée qu'après l'exil.

Du moins, le code a-t-il été définitivement clos du vivant même d'Esdras, aussitôt après le retour de Babel, vers le milieu du v[e] siècle avant notre ère ? Non, pas encore à cette date. Nous avons là des critères aussi fermes que le livre d'Ezéchiel, c'est-à-dire les livres d'Esdras et de Nohémie, et les passages des *Chroniques* concernant l'histoire de ces deux personnages. Les livres d'Esdras et de Nohémie ne sont guère que de la fin de l'époque persane ou du commencement de l'époque grecque (340 ou 330 avant notre ère). Au chapitre X de Nohémie, on voit que les Hébreux s'imposent volontairement, pour le service du temple, le don annuel d'un tiers de sicle par personne. Ils ne connaissaient donc pas la prescription de l'Exode (XXXIII, 13) fixant cette redevance à

un demi-sicle. Ainsi la règle du demi-sicle de capitation pour le temple a été introduite après l'année 444, et continua de subsister comme en témoigne le livre II des *Chroniques* (XXIV, 69).

Les livres des Rois, et Ezéchiel ne connaissaient qu'un holocauste, celui du matin (*Histoire d'Achaz*, II ; *Rois*, XVI, 15); Ezéchiel (XLVI), Esdras (V) et Nohémie (X, 34), sont dans le même cas, tandis que l'Exode (XXIX, 38) et les Nombres (XXVIII, 30) prescrivent la double immolation, celle du matin et celle du soir, qui se pratiquera dans la suite des temps au temple de Jérusalem Ainsi le code sacerdotal, épars dans les Nombres et l'Exode et remplissant le Lévitique, n'a guère pu être formé que dans le IVe siècle avant notre ère. Voilà donc la date des trois documents : deuxième Elohiste, Iahviste, premier Elohiste et code sacerdotal joint à sa narration.

Les faits que j'ai apportés sont précis, inéluctables. Je comprends parfaitement la crainte professée par quelques-uns pour ce qu'ils appellent les preuves intrinsèques. C'est que ces preuves sont accablantes. Combien nous sommes loin de l'opinion qui ne voit qu'un bloc dans le Pentateuque, et un bloc qui aurait surgi au XIVe siècle avant notre ère, tout-à-coup, d'un seul jet, et qui serait contempotain de Moïse. Il y a eu ici un travail lent, continu et qui, surtout pour le code sacerdotal, a duré des siècles. Ce sont presque des grains de sable, des grains de terre qui sont venus s'ajouter les uns aux autres, successivement, péniblement. Le Pentateuque s'est formé comme ces îles de Touraine au milieu de la large Loire. L'amas et la cohésion en ont été longs à se produire, ce qui ne rend pas l'œuvre moins belle, ce qui ne l'empêche pas de porter les récits les plus ravissants, les frondaisons les plus charmantes, dans lesquelles chantent les oiseaux du ciel, les légendes et les mythes de la jeune humanité. Dieu, c'est-à-dire l'Idéal, se promène encore là comme aux jours anciens, au temps de la jeunesse du monde. Nous autres qui sommes au soir, non pas dans un de ces soirs lumineux d'Orient, plus séduisants que le jour même, mais dans un de ces soirs embrumés et tristes, où l'homme perd toute espérance, n'avons-nous pas besoin de nous réfugier un peu par la pensée dans ces heures naïves, pleines de rêves et de visions, où l'on voyait Iahvé ou Elohim s'entretenant avec l'homme et se promenant sur la terre à la brise

du soir ? Nos études orientales, nos études bibliques nous donnent cette illusion et nous font vivre dans un peu d'idéal. N'y aurait-il que ce résultat, cela vaudrait la peine de les entreprendre et de venir ici se nourrir de choses célestes, d'apparitions surnaturelles, contre les réalités et les mauvais songes qui nous heurtent et nous blessent à chaque pas, dans le monde plein d'égoïsmes et de luttes mesquines, où l'on marche à tâtons et si péniblement.

E. LEDRAIN.





UN CRUCIFIX DE VEIT STOSS

A L'HOPITAL DU SAINT-ESPRIT, A NUREMBERG



u centre de la ville de Nuremberg, à une égale distance de Saint-Sébald et de Saint-Laurent, se trouve l'Hôpital du Saint-Esprit, bâti en partie sur la Pegnitz et en partie sur la terre ferme. C'est une vieille construction un peu délabrée; la façade n'a rien de remarquable, mais la cour intérieure, avec ses grands balcons en bois et sa vieille fontaine, est assez pittoresque. Au premier étage, dans une vaste pièce ouverte d'un côté, et qui sert à la fois de lingerie et de promenoir, un grand crucifix [1] est dressé contre la muraille : c'est une des œuvres les moins connues de Veit Stoss, et pourtant, l'une des plus intéressantes.

Le Christ mort est étendu sur la croix, la tête inclinée sur le côté droit de la poitrine. Les yeux éteints, la bouche entr'ouverte, les traits contractés, donnent au visage une expression de douleur saisissante. Une large couronne d'épines est serrée autour de la tête. De chaque côté de la figure pendent deux grosses boucles de cheveux, qui la noient dans l'ombre et achèvent de lui donner un

[1] Ce crucifix doit être, comme la plupart des œuvres de Veit Stoss, en bois de tilleul; mais il est, malheureusement, recouvert d'une couche épaisse de peinture noire.

air de désolation inexprimable. Les mains, crispées par l'agonie, sont fixées à la croix par d'énormes clous qui ont fait saillir les tendons et les nerfs. Sans doute, la poitrine est traitée d'une manière un peu sommaire; mais, dans les jambes raidies par la mort, dans les pieds décharnés et croisés l'un sur l'autre, le sculpteur a montré une science anatomique remarquable. Quant à la draperie qui entoure les reins, elle est nouée avec une hardiesse,



traitée avec une liberté et une précision vraiment extraordinaires. Rarement le réalisme a été poussé aussi loin, et il est peu d'œuvres d'art qui rendent avec autant de puissance ce que la douleur et la mort ont de plus poignant et de plus terrible. Cependant, jusqu'à ces dernières années, ce crucifix n'avait été signalé par personne; M. Bode, le premier, lui a consacré quelques lignes dans son *Histoire de la Sculpture allemande*, et a montré quel intérêt il présente.

Ce crucifix a toujours été regardé comme une œuvre de Veit

Stoss, et cette attribution est acceptée par tous les savants allemands, qui la considèrent avec raison comme indiscutable.

A quelle époque et dans quelles circonstances ce crucifix est-il devenu la propriété de l'Hôpital du Saint-Esprit? On l'ignore absolument. Nous possédons d'ailleurs peu de documents relatifs aux œuvres de Veit Stoss; le plus important est le passage que Neudorfer[1] a consacré au célèbre sculpteur dans ses *Renseignements sur les Artistes de Nuremberg*, écrits en 1547; mais nous allons voir, malheureusement, que le Crucifix de l'Hôpital n'y est pas mentionné :

« Ce Veit Stoss n'a pas été seulement un sculpteur, mais a fait œuvre de dessinateur, de graveur sur cuivre et de peintre; il devint aveugle vers la fin de sa vie et atteignit l'âge de 93 ans. Il s'abstenait de boire du vin, et menait une vie très rangée. On trouve beaucoup d'œuvres de lui dans le royaume de Pologne. Il sculpta pour le roi de Portugal *Adam et Ève*, de grandeur naturelle, en bois peint, d'une telle taille et d'une telle expression que chacun en était effrayé, comme s'ils eussent été vivants. Les héritiers de Christophe Coler (qui fut un amateur d'art et un artiste) possèdent un petit Dieu étendu, ou crucifix, long d'un peu plus d'une palme environ, qu'il avait acheté jadis 40 fl., et qui montre quelle fut l'habileté de ce Stoss. Il exécuta le crucifix qui est à Saint-Sébald, l'autel dans le chœur de Notre-Dame, un autre chez les Frères de Notre-Dame, *item* la belle salutation angélique qui est suspendue dans le chœur de Saint-Laurent. Il m'a montré lui-même toute une carte (?) qu'il avait faite avec les montagnes en relief et les rivières en creux, ainsi que les villes et les forêts. »

Puisque le crucifix de l'Hôpital n'est pas signalé dans la courte notice de Neudörfer, nous devons chercher s'il ne serait pas mentionné dans quelque autre texte ancien. Or, M. le Dr Lochner a publié, à la suite de l'ouvrage de Neudorfer, une série d'actes relatifs à Veit Stoss, qui sont conservés aux archives de la ville de Nuremberg[2]. Parmi ceux qui se rapportent à la succession de

[1] Des Johann Neudörfer Schreib-und-rechenmeisters zü Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleüten daselbst, aus dem Jahre 1547; herausgegeben von Dr G. W. K. Lochner, Stadtarchivar zü Nürnberg. (Dans la collection des Quellenschriften für Künstgeschichte, etc, Wien, 1875.) — Voir aussi les travaux de MM. Bergau, Holland, Baader et Bode.

[2] Ils nous donnent des détails très curieux sur la vie de Veit Stoss : il fut condamné à mort pour faux en écritures, mais obtint sa grâce, eu égard à son talent, et fut seulement

l'artiste, il en est qui présentent un intérêt tout particulier : ils mentionnent, en effet, un certain nombre de sculptures qui restaient dans l'atelier du maître, à la mort de celui-ci. Au mois de février 1534, un certain Hans Plattner, bourgeois de Cracovie, réclame une part de l'héritage de Veit Stoss, au nom de sa femme, qui est l'une des héritières légitimes du sculpteur; il touche, en effet, une partie de la somme produite par la vente de divers biens laissés par Veit Stoss; mais dans cette vente ont été exceptées, dit l'acte, diverses sculptures : « Adam et Ève, aussi une vieille femme et un enfant qui dansent, et un grand crucifix. » Ces sculptures, ainsi qu'une maison, furent vendues à part, et les héritiers se partagèrent dans certaines conditions la somme produite; la vente eut lieu au mois de mars 1534, et nous voyons qu'Ursule, femme de Sébald Gar, reçut pour sa part 12 fl., 20 pfn.

Ainsi, un an après la mort de Veit Stoss, on vend, avec d'autres sculptures en bois exécutées par lui, un grand crucifix. Il est permis de supposer que ce doit être là une des dernières œuvres du maître, car sa renommée était si grande qu'il ne devait pas garder très longtemps dans son atelier, une fois achevées, des œuvres importantes.

Or, on connaît deux crucifix qui répondent à ces conditions : l'un orne le maître-autel de l'église Saint-Laurent; quant à l'autre, c'est celui de l'Hôpital du Saint-Esprit[1]. Tous deux, comme l'a remarqué M. Bode, semblent être de la même époque que celui de l'église Saint-Sébald, qui a été exécuté en 1526; ils doivent être rangés, par conséquent, parmi les dernières œuvres de Veit Stoss.

Pouvons-nous savoir quel est, de ces deux crucifix, celui qui fut vendu en 1534? c'est presque impossible. Les actes nous apprennent seulement qu'on a vendu un *grand* crucifix ; or, celui de Saint-Laurent répond à cette description sommaire aussi bien que celui de l'Hôpital. Voici en effet leurs dimenssion :

marqué par la main du bourreau. Plus tard, même, il obtint de l'empereur Maximilien des lettres de réhabilitation. Quand il mourut, en 1533, il laissait plusieurs enfants, dont les uns étaient établis à Cracovie (où il avait vécu pendant dix-neuf ans, de 1477 à 1496) et les autres à Nuremberg; sa succession fut assez difficile à régler.

[1] Je tiens à adresser ici mes remerciements les plus sincères à M. le Dr Théodore Hampe, attaché au Musée Germanique, qui m'a envoyé, avec la plus grande amabilité, des renseignements sur ces deux crucifix.

Crucifix de Saint-Laurent[1]

Hauteur totale de la croix	$3^{m}30$
Longueur totale des bras de la croix.	$1^{m}98$
Longueur du corps du Christ.	$2^{m}17$
Développement total des bras (de l'extrémité d'une main à l'extrémité de l'autre).	$1^{m}70$

Crucifix de l'Hôpital

Hauteur totale de la croix	$4^{m}685$
Longueur totale des bras de la croix	$2^{m}25$
Longueur du corps du Christ	$2^{m}045$
Développement total des bras	$1^{m}97$

Ce n'est donc pas en comparant les dimensions de ces deux crucifix que l'on peut découvrir celui d'entre eux auquel se rapporte l'acte de 1534.

L'examen attentif des deux œuvres ne nous apprend également rien sur ce point. On remarque, il est vrai, dans le crucifix de l'Hôpital, que la poitrine est d'un travail bien moins fini que le reste du corps; mais il ne faudrait point partir de là pour supposer que nous sommes en présence d'une œuvre inachevée, que l'artiste n'aurait pas voulu laisser sortir de son atelier avant de l'avoir complètement terminée, et qui aurait été vendue telle quelle après sa mort. Il est plus naturel de croire que Veit Stoss a traité la poitrine d'une manière très large et très simple afin de mieux faire ressortir la tête, dont le travail est très poussé. Par conséquent, il faut avouer qu'il est impossible d'identifier le grand crucifix vendu en 1534, soit avec celui de l'Hôpital du Saint-Esprit, soit avec celui de Saint-Laurent.

Il est regrettable de ne pas connaître l'histoire du crucifix de l'Hôpital; c'est, en effet, un des chefs-d'œuvre de Veit Stoss. On peut même, sans être taxé d'exagération, dire, avec M. Bode, que c'est un des ouvrages les plus remarquables qu'ait produits la sculpture allemande.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT.

[1] Les dimensions horizontales ne sont pas rigoureusement exactes; il est très difficile, en effet, de mesurer les bras de ce crucifix, à cause de la manière dont la croix est fixée sur l'autel; mais l'erreur, s'il y en a une, ne doit pas dépasser cinq centimètres.



CARREÑO, PORTRAITISTE



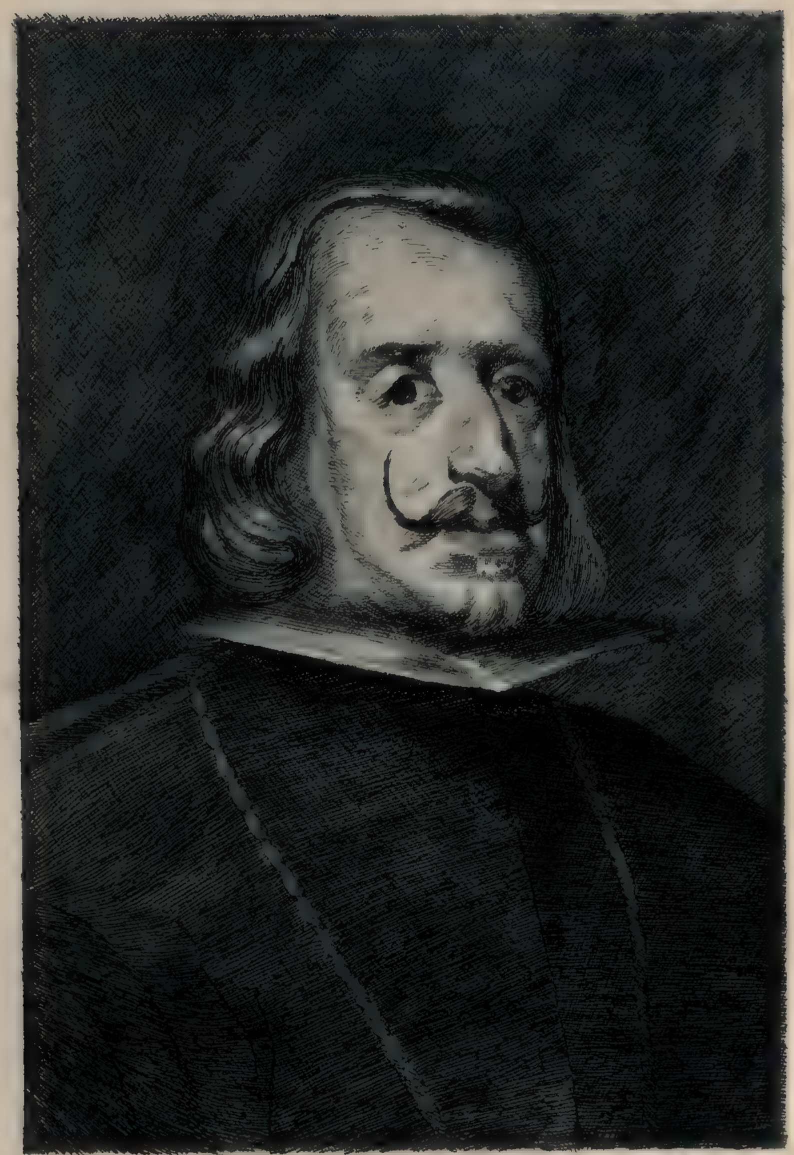
UOI qu'on ait pu dire sur la décadence de la famille de Charles-Quint, son arrière-petit-fils, Philippe IV, avec le front élevé, le regard franc, la fière attitude que nous montrent ses divers portraits, nous apparaît bien comme le représentant de cette noble maison d'Autriche dont l'astre, un instant, éclaira le monde. Il sut demeurer roi au milieu de revers incessants et maintenir dans tout son prestige la dignité souveraine après la perte des plus beaux fleurons de sa couronne, ce prince d'allure aristocratique, de visage impassible, et qui, paraît-il, ne souriait jamais. Ses portraits en font foi. Ils ne sont pas rares d'ailleurs. Eugenio Cajes, Vicente Carducho, Angelo Nardi, Pareja, l'affranchi de Velasquez, et surtout Velasquez lui-même, l'ont très fréquemment portraicturé. Même à partir de 1663, tous les portraits du souverain sont de la main de Velasquez qui avait obtenu de lui le privilège exclusif de reproduire ses traits. Deux seules exceptions furent faites à cette règle : l'une en faveur de G. de Crayer, l'autre en faveur de Rubens[1]. Tous nous

[1] Un admirable portrait de Philippe IV, par Rubens, fait aujourd'hui partie du cabinet d'un amateur rouennais, collectionneur au goût fin et délicat, M. Gaston Le Breton.

montrent Philippe IV dans sa jeunesse ou au moins dans la fleur de l'âge. Ce qui est beaucoup moins commun, ce sont les portraits du souverain arrivé au seuil de la vieillesse. Velasquez étant mort avant lui n'a pu le représenter dans les dernières années de sa vie. Nous ne connaissons qu'un portrait de Philippe IV à un âge assez avancé. C'est une œuvre de Carreño, qui faisait partie, il y a déjà quelque vingt ans, de la galerie de l'Infant d'Espagne, Don Sébastien de Bourbon et de Bragance, oncle de la reine Isabelle. Que sont devenues les merveilles d'art inestimables que renfermait cette collection à la mort du prince survenue à Pau où il s'était réfugié lors de la révolution qui l'avait chassé d'Espagne, en faisant perdre le trône à sa nièce ? Nous l'ignorons, mais nous craignons fort qu'elles n'aient été dispersées aux quatre coins du monde.

Dans ce portrait de Carreño, Philippe IV est représenté en buste de grandeur naturelle, nu tête, la moustache relevée en crocs et les cheveux tombant sur la fraise blanche empesée. Il est vêtu du costume brun qu'il portait ordinairement avec le collier de la Toison d'or retombant sur la poitrine ; pour fond, un rideau de couleur sombre, à larges plis à peine indiqués. Si, de près, l'exécution sommaire de cette toile, particulièrement des cheveux et de la moustache, martelés par larges plans, si les coups de brosse sabrés à travers le visage aussi bien que l'empâtement de certaines parties démontrent bien une ébauche assez heurtée, vue d'un peu loin, tout change, la tête se modèle puissamment, vit, sort du cadre. Certes, ce n'est plus là le souverain dans la force de l'âge, qu'a rendu Velasquez, mais presque un vieillard au large front bossué, aux lourdes paupières tombantes, au nez fortement aquilin, au menton violemment accentué. La moustache est néanmoins restée fière et relevée, les cheveux blonds, ondulés, retombent comme jadis sur le col blanc empesé, qui emprisonne le cou. De cet ensemble ressort toujours ce type bien connu, mais alourdi, tant soit peu vieilli, qui, malgré les revers et les chagrins, reste grand dans sa noblesse triste et fière, et semble planer au-dessus des mesquineries et des petitesses de son temps.

Il ne faudrait pas croire que le sentiment personnel, l'allure indépendante fissent défaut à Carreño et ne voir en lui qu'un simple imitateur de Velasquez. D'ailleurs, ce portrait serait là pour prouver que, si notre peintre a eu la docilité d'esprit et la respectueuse soumission d'un élève auprès du chef incontesté de l'école



Carreño pinx. Paul Lafond sc.

PHILIPPE IV

nationale, les règles et les traditions des écoles étrangères ne furent point non avenues et ne restèrent pas lettre-morte pour lui ; témoin son admiration pour le Flamand Van Dyck dont l'influence sur lui mérite d'être soigneusement notée. N'oublions pas non plus que, dans l'école espagnole, où les brillants exécutants ne sont cependant pas rares, il est un des peintres dont les études pratiques furent les plus fortes et les plus complètes. Qu'il nous suffise, — à côté des nombreuses copies qu'il exécuta d'après Velasquez et qui, pendant longtemps, passèrent pour des œuvres originales de ce dernier, — de rappeler, dans un tout autre genre, cette superbe reproduction du *Spasimo* de Raphaël, de la même dimension que le tableau original, du musée du Prado.

La qualité primordiale de Carreño est cette application à imiter son modèle, qui atteint souvent l'énergie la plus absolue, l'expression la plus complète. Chez lui, comme chez Velasquez, auquel il faut sans cesse revenir, nul sous-entendu, nulle compromission. Il peint ce qu'il voit, tel qu'il le voit, se gardant des colorations bruyantes, épris des valeurs neutres. Sa technique, quoique faite d'harmonies grises et de rapports de teintes rompues, reste toujours solide et ferme. Velasquez mis à part, — et encore aujourd'hui combien de toiles de Carreño ne prend-on pas pour des Velasquez ! — nul ne peut lui disputer le premier rang parmi les portraitistes de l'école espagnole. Chez lui se sent, non-seulement, nous l'avons déjà noté, l'influence de Van Dyck, mais aussi celle du Titien, avec cette franchise de touche et ce merveilleux sentiment de la réalité qui lui sont propres et font de lui un des meilleurs interprètes de la figure humaine. Peu d'œuvres en ce genre peuvent être mises en parallèle avec ses portraits de Marie-Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe II et mère de Charles II, — dont l'un en costume de veuve se voit au musée de Madrid, — et avec le portrait en pied de Charles II enfant, également au musée de Madrid. De ce dernier, il existait jadis une répétition dans cette galerie de l'Infant Don Sébastien dont nous déplorions tout à l'heure la dispersion probable. Les autres portraits de Carreño ne sont guère inférieurs à ceux-ci. Notons, dans ce nombre, ceux de Don Fernando Valenzuela, le cavalier servant de la reine-mère, de Pierre Iwanowitz Potemkin, envoyé du tsar de Moscovie, Foedor II, auprès de Charles II, qui est, certes, avec son riche et exotique costume, sa tête étrange à longue barbe, une œuvre

aussi exquise qu'originale, enfin celui de Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV, tous au musée de Madrid.

Dans cette école espagnole qui semble avoir eu un goût inné du trivial auquel aucun de ses peintres n'a pour ainsi dire échappé et qui montra une sorte de prédilection pour la représentation de la difformité et de la laideur, personne mieux que Carreño, si ce n'est le grand Velasquez, n'a rendu, avec une telle intensité de vie, une plus parfaite exactitude, une aussi complète puissance d'expression, ces masques parfois étrangement narquois, plus souvent hébétés, de nains, de bouffons ou de grotesques. Sa pénétration à exprimer l'imbécillité de ces cerveaux vides ou à demi inconscients est véritablement extraordinaire. Représenter une naine, encore presque enfant, hideuse, trappue, d'un embonpoint répugnant, ne l'effraye en aucune façon, et il emploie toutes les ressources de sa palette à la peindre revêtue d'un costume des plus riches, agrémenté de gances et de galons d'or et d'argent, telle là-bas, *tra los montes*, on montre une sainte dans une niche d'église. Il va plus loin : il nous la peint ensuite, tous ces oripeaux à bas, nue, complètement nue, avec son ventre proéminent, ses bras trop courts, ses énormes cuisses boudinées, ses jambes arquées, ses genoux cagneux et ses pieds en dedans. Et c'est de grandeur naturelle qu'il s'est plu à exécuter ces deux toiles ! *Servicio del Rey*, voilà qui lui servirait d'excuse s'il en était besoin. Heureusement, il n'en est rien : Carreño a déployé là un tel talent, une telle vigueur, que l'admiration prédomine et que tout le reste disparaît. De ces deux toiles, l'une, la naine habillée, figure aujourd'hui au musée de Madrid ; l'autre, la naine nue, après avoir fait partie de la collection royale jusqu'au commencement de ce siècle, fut donnée alors par Ferdinand VII à son peintre de la Chambre, Don Juan Galvez, et cédée plus tard par celui-ci à l'Infant Don Sébastien dans la galerie duquel nous l'avons longuement étudiée. Ce ne sont pas là les seules productions connues, en ce genre, de Carreño. Le musée du Prado possède une autre toile de même espèce, le portrait en pied, également de grandeur naturelle, d'un bouffon de la cour de Charles II, Francisco Bazan, qui ne le cède en rien comme valeur aux deux précédents.

Mais, arrivons à la vie de notre peintre. Don Juan Carreño de Miranda naquit à Avilès, dans les Asturies, le 25 mars 1614, d'une famille noble qui jouissait du privilège aussi envié qu'original,

octroyé par Don Sanche IV de Castille à un de ses membres, Garci Fernandez Carreño, de recevoir tous les ans le vêtement que portait le Roi le jour du Jeudi-Saint. Son père, Don Juan Carreño de Miranda était alcade des hidalgos d'Avilès, et sa mère Dona Catalina Fernandez appartenait à la noble famille des Bermudez.

Amené à Madrid en l'année 1623 par son père qui avait été appelé dans la capitale des Castilles par un procès, il montra déjà, à peine âgé de neuf ans, un tel penchant pour le dessin, que, malgré l'extrême jeunesse de l'enfant, son père se décida à le confier aux soins du vieux peintre Pedro de Las Cuevas. Après avoir longtemps dessiné sous sa direction, le jeune Carreño le quitta et alla « apprendre le coloris » chez Bartholomé Roman, pour nous servir des propres expressions d'un de ses biographes. Mais, chose qu'il ne faut pas négliger de remarquer, sa famille ne l'avait laissé s'occuper de peinture qu'en manière de passe-temps, comme simple amateur, dirait-on aujourd'hui, et avait tenu à ce qu'arrivé à l'âge d'homme, — n'était-il pas hidalgo ? — il fût pourvu d'une de ces charges alors le lot et l'apanage des représentants des familles nobles. Revêtu de la dignité de juge et conseiller pour l'État de la noblesse, d'abord de sa ville natale et plus tard de Madrid, il n'avait pas, à son grand regret, le temps et la facilité de se livrer comme il l'aurait souhaité à son irrésistible penchant pour la peinture. Heureusement le tout-puissant Velasquez, après avoir vu les ouvrages exécutés par Carreño dans ses moments de loisir au couvent de Dona Maria d'Aragon et dans l'église du Rosaire, le décida à abandonner sa charge et à se livrer complètement à l'art, lui démontrant, démontrant à sa famille qu'ainsi il servirait plus efficacement le Roi et l'État : tout n'est-il pas noble dans le service du souverain ? De ce jour, il ne quitta plus ses pinceaux.

L'année même de la mort de Velasquez, en 1660, Philippe IV octroya à Carreño le titre de peintre du Roi. Onze ans plus tard, il fut élevé par Charles II, qui avait succédé à son père, aux dignités de maréchal-des-logis des Palais Royaux et de peintre de la Chambre, dont avait joui avant lui Sébastien de Herrera qui à ces qualités avait joint encore celles de maître des œuvres de la ville de Madrid et du palais de Buen-Retiro, et même celle de concierge de l'Escurial. Aux deux premiers de ces titres s'arrêtèrent

les honneurs dont Carreño fut revêtu, et par sa volonté, car plus tard, le roi voulut l'élever à la dignité de chevalier de l'ordre de Saint-Jacques, mais notre artiste, à l'encontre de Velasquez qui avait fort bien accepté cette distinction, refusa, trouvant que la peinture, et les peintres par conséquent, n'avaient que faire de titres honorifiques. Là ne s'arrêtèrent cependant pas les preuves de la haute estime en laquelle Charles II tenait le talent de son peintre habituel. Une des plus curieuses est la défense édictée par lui qu'aucun de ses portraits ne fût copié ou reproduit. Il lui en donna encore d'autres preuves, plus palpables, celles-ci, en lui consentant sur sa cassette particulière une pension qui, lors de la mort de l'artiste, fut fidèlement reportée sur la tête de sa veuve Dona Maria de Medina. Chez ce triste et mélancolique Charles II, dernier rejeton dégénéré de cette maison d'Autriche tombée si bas après s'être élevée si haut, le sens de l'art, si développé chez son père Philippe IV, était un héritage de famille, le seul peut-être ou à peu près qui n'eût pas sombré dans ce naufrage d'une race.

Carreño mourut en septembre 1685, âgé de 72 ans, à la Cour, où son titre de peintre de la Chambre lui faisait un devoir de demeurer. Il fut enterré dans un caveau du monastère royal de Saint-Gil. Sa mort laissa d'unanimes regrets, bien justifiés, car personne ne montra d'aussi grandes et d'aussi sérieuses qualités; en outre, chez lui, le cœur et la bonté étaient à la hauteur du talent et de l'intelligence. Carreño laissa de nombreux élèves parmi lesquels il faut citer Cabezalero, Doñoso, Ledesma, Sotomayor, mais, avant tout autre, Mateo Cerezo, coloriste fin et subtil, qui comme son maître semble avoir subi l'influence de Van Dyck et dont la peinture douce et harmonieuse, sans heurt ni fracas, est presque une exception dans l'École espagnole.

Parmi les nombreuses compositions exécutées par Carreño et dont nous n'avons pas parlé, il est juste de citer : dans la cathédrale de Tolède, la fresque de la coupole, peinte en collaboration avec Francisco Rizi; dans l'église paroissiale d'Alcorcon, le tableau du maître-autel et une *Assomption de la Vierge*; dans l'église Saint-François de Penaranda, un *Saint Michel*, un *Saint Bonaventure* et une *Sainte Isabelle*; dans l'église paroissiale d'Orgaz, un *Saint Thomas touchant les plaies du Christ* et une nouvelle *Assomption*; dans l'église d'Almeida, une *Madone*; chez les Pères de la Trinité à Pampelune, un de ses principaux tableaux, la *Fondation de l'ordre*

de la Trinité. Nommons encore, sans espérer pour cela être complet, les toiles, dues à son pinceau, disséminées à l'Escurial, à Saint-Ildefonce, dans différentes églises et chapelles de Madrid, de Grenade, de Ségovie, de Vittoria, de Plasencia, de Bejar, de Paracuellos, etc. Enfin rappelons que Carreño a gravé quelques eaux-fortes qui sont loin d'être sans mérite.

PAUL LAFOND.





ÉLOGE DU COCHON



On a fait l'éloge des gens d'esprit. On a fait l'éloge des sots. On a fait l'éloge du chat et de toutes les bêtes, à commencer par le chien. Je ne veux pas mourir sans faire l'éloge du cochon qui est aussi l'ami de l'homme puisqu'il le mange.

Dédions ces quelques pages plus ou moins lardoyantes, à la mémoire de Charles Monselet et de Charles Chaplin, un poète et un peintre qui ont eu la religion de cette bête privilégiée, car il ne faut pas oublier que le cochon porte bonheur.

*
* *

Le cochon est méconnu à peu près comme l'âne. S'il y avait une académie des bêtes, certes ceux-là seraient dignes de n'en pas être. Que de ressources d'esprit dans l'âne et le cochon! Ils subissent la destinée cruelle que l'homme leur a faite, la destinée d'être battu et bâté si on est un âne, d'être mangé à peine à la fleur de l'âge si on est un cochon. Mais comme ils protestent tous les deux par des malices rabelaisiennes!

L'âne et le cochon sont des bêtes légendaires. Ils apparaissent dans l'arche de Noé. Ils viennent jusqu'à nous avec l'auréole de l'Histoire. M. de Buffon a mis des manchettes pour parler du cochon. Certes, ce n'était pas des manchettes à un cochon. Il ne pouvait pas moins faire. L'historien de la Nature aimait trop les

truffes pour ne pas parler avec émotion et avec respect de cette fine gueule qui a enseigné à l'homme l'art de les manger.

J'ai l'honneur de parler du cochon au milieu de la prairie, dans toute une famille de cochons, — de vrais révolutionnaires, qui n'obéissent qu'à eux-mêmes.

J'ouvre une parenthèse. Les Chinois, nos maîtres en toutes choses, mais surtout dans l'art primitif de cultiver la terre, ont surnommé le cochon le gentilhomme par excellence, par la bonne raison que le cochon était bien né, qu'il vivait du chêne, le plus noble des arbres, le roi des arbres, qui ne donne de fruits que pour le cochon. Ce n'est pas tout : le cochon ne veut rien faire, ce qui, pour les Chinois, était encore un signe de noblesse. On voit que les gentilshommes chinois ne ressemblaient pas du tout aux gentilshommes français.

En France, le cochon est révolutionnaire; on n'a raison de lui qu'en le condamnant à mort. Même devant le bûcher où il doit être flambé, il ne se soumet pas; il proteste qu'il n'a vécu que pour l'humanité. Mais nous n'en sommes pas encore au chant du cygne.

Or, savez-vous ce que font messieurs les cochons dans la prairie où l'herbe se hasarde à peine sous les froides rosées d'avril ? Ils mangent des violettes. Je m'inscris contre l'adjectif *modeste*, que les vieux poètes plus ou moins français ont donné à la violette, comme on donne une institutrice anglaise à une jeune fille du monde déjà fort éveillée. La violette n'est pas modeste. 1° Elle fait des yeux en plein chemin, de jolis yeux violets, sous les cils verts du gazon. On la voit si bien, qu'on se garderait de marcher dessus. 2° Pour les yeux distraits, elle a une manière bien sûre d'arrêter les passants : elle ouvre sa cassolette. On s'arrête tout émerveillé devant la jolie coquette, on la cueille, — et le tour est joué.

Un pédant de l'École normale, qui n'a jamais vu de violettes que dans les bouquets de violettes d'un sou, me dira que la violette est vraiment modeste, comme il est écrit dans les livres, puisqu'elle se cache sous les buissons. Je répondrai victorieusement que s'il y a de la violette sous les buissons, c'est que les amoureux viennent s'asseoir au pied des buissons; c'est que l'amant cueille la violette pour la replanter dans le sein de sa maîtresse : la violette aime ce tombeau-là! Et d'ailleurs, quand la violette « se

cache » sous le buisson, le buisson n'a pas encore de feuilles, — simple malice de coquetterie. Donc la violette n'est pas modeste, c'est la plus rouée de toutes les fleurs du printemps. C'était la fleur de Napoléon Ier : croyez-vous donc que Napoléon Ier fût modeste ? N'écrivons plus jamais : la modeste violette.

*
* *

Le cochon ne mange pas seulement la violette, il mange aussi le coucou, cette belle fleur d'or pâle, dont les enfants se font des balles pour jouer au volant.

Chez moi, il n'y a pas de truffes, mais c'est la saison des merouilles; la merouille est la truffe champenoise. Vous savez comme les omelettes sont bonnes, qui sont truffées de merouilles. Mais, par malheur, messieurs mes cochons sont plus matineux que moi : je mange des merouilles quand ils n'en veulent plus.

J'ai un âne qui broute au milieu de mes cochons, un âne superbe, le Don Juan et l'Hercule des ânes. Il ne trouve pas que les cochons soient de trop mauvaise compagnie ; il daigne se laisser entourer. J'ai assisté hier à un curieux spectacle : toute la famille des cochons était autour de lui, parlant et hurlant, riant et criant; ces messieurs se permettaient des familiarités de courtisans : ils léchaient les pieds de l'âne. Connaissaient-ils le coup de pied de l'âne? Voilà que tout à coup l'âne, impatienté, fronce le museau, ouvre la bouche, saisit par la joue le premier cochon qui lui tombe sous la dent, et le jette par dessus lui. Ce fut l'affaire de deux secondes. Fit-il cela parce que je le regardais ? car cet âne aime à poser. Ce qui est certain, c'est qu'il se remit à brouter, après ce haut fait de gueule, comme si de rien n'était.

Qui fut bien étonné? ce fut le cochon. Il poussa un cri déchirant qui fit tourner la tête à ses pareils; mais je dois dire qu'ils prirent bien la chose. Heureusement j'étais là pour le consoler; j'allai à lui, je le caressai, je lui donnai du sucre destiné à l'âne. Il pleura moins fort, il ne pleura plus. Il faut toujours avoir un ami sous la main.

Cette victime de l'âne est bien le plus joli cochon qui soit au monde; il a quatre mois, il est rond, il est vif, il est rose. Tout rose du museau jusqu'à la queue, depuis son oreille mouvante

jusqu'à son pied fourchu destiné à Sainte-Menehould, — truffé ou non. Il est vêtu de soies blanches qu'il ira teindre tout à l'heure dans le premier bourbier venu. Il joue comme un chien et comme un enfant : il se couche sur le dos sous les caresses. Il suit la fermière et lui fait des mines charmantes.

Je ne dirai pas que c'est le dernier mot du beau au point de vue de l'art; mais, enfin, cet aimable quadrupède avec ses yeux en trou de vrille, son museau allongé et retroussé à la Roxelane, qui se termine en cartilage par une petite cible ronde où ses deux narines semblent deux marques de tir, sa magnifique denture avec ses incisives en dessus et en dessous, — c'est là une des œuvres les plus réussies de la création. Le cochon est parfait comme cochon.

* * *

Après notre carnaval sans fin de cette année, on se demande s'il est possible qu'il reste encore des truffes dans le Périgord. Rassurez-vous, autrefois il n'y avait que des cochons pour trouver les truffes; c'était bien à eux de nous découvrir ces trésors perdus dans la terre; mais, par malheur, ils faisaient la part du cochon. Les vendeurs de truffes avaient eu beau les battre à chaque trouvaille, les cochons grognaient, mais n'en perdaient pas un coup de dent. Aujourd'hui, les Périgourdins ont dressé des chiens à la chasse aux truffes. C'est le cochon qui n'est pas content! « Quoi! pourrait-il dire, j'ai été le Christophe Colomb de cette Amérique gastronomique, et c'est le chien qui en sera l'Améric Vespuce. Peut-on m'accuser d'avoir manqué de goût, puisque je mangeais moi-même la moitié de mes trouvailles! » Le cochon aura beau plaider sa cause, il ne sera pas écouté par l'homme qui ne lui permet pas d'être aussi gourmand que lui.

Un grave savant a lu un mémoire à l'Académie des sciences pour prouver que le chien est prédestiné à la recherche des truffes, parce que la nature a donné à son museau l'aspect d'une truffe vivante. « Voyez plutôt! s'écria le savant qui avait un chien sous le bras. — En outre, il en est du chien comme des truffes; sa qualité se constate par les mêmes indices que la qualité de la truffe. Si son nez est noir et luisant, la chien est de race; est-il rose, même d'un rose charmant, même d'un rose tacheté de noir, il y a

tout à parier qu'il y a eu une faute grave dans sa famille : ainsi de la truffe. »

Et le savant a fini sa démonstration par ce beau mot : « On n'admirera jamais assez la profondeur de la Providence. »

*
* *

Je voudrais bien savoir ce que sont les gens qui disent de leurs pareils : « Sale comme un cochon! » C'est encore une calomnie. Essayez un peu de mettre un cheveu sur la soupe du cochon, vous verrez qu'il vous la laissera à manger. Le cochon est plus difficile à vivre qu'on ne pense. Il faut que sa maison et sa gamelle soient idéalement propres. Le Créateur lui avait indiqué les glands, les châtaignes, les marrons, les fruits sauvages, — et les racines, quand il était le cochon de saint Antoine; — mais, par malheur pour lui, par bonheur pour nous, il s'est civilisé : il a vécu à côté de l'homme; il s'est souillé dans toutes les fanges, comme s'il voulait prendre sa part du péché originel : mais il a gardé, lui aussi, le sentiment de son origine; dès qu'il retourne à la vie de la nature, il reprend ses fiers appétits; il se lave de toutes les souillures de la basse-cour.

La truie a des délicatesses toutes féminines quand elle a « cochonné », — c'est le mot, madame. — Aussi on a pour elle toute sollicitude : elle ne boit pas d'eau froide, on lui donne du lait chaud ou du vin sucré avec des rôties. L'eau de son remplace le lait, l'herbe fraîche succède aux rôties.

J'ai une truie qui, le mois passé, a mis au monde douze cochons. C'est un beau spectacle de voir ces douze gavroches se précipiter à cette large mamelle où tout le monde a sa place. Les truies n'ont pas encore pris de nourrices pour leurs petits.

Deux mois durant, la truie donne son lait abondamment, on pourrait dire avec grâce tant elle met de bonne volonté à se laisser piper; elle joue gaiement avec toute la nichée, — sans trop crier s'ils mordent trop fort. C'est une grappe vivante qui mériterait un hymne de Monselet.

*
* *

Les dictionnaires disent ce mot adorable : « Le cochon peut vivre vingt ans. » C'est la plus cruelle ironie qu'on puisse jeter

sur le chemin du cochon. Qui donc sait si le cochon peut vivre vingt ans ? qui donc a eu un cochon sous la main sans le manger dans son âge le plus tendre ? qui donc a eu l'idée de laisser vieillir un cochon, si ce n'est saint Antoine ?

Plus d'un a voulu s'attacher un cochon comme on s'attache un chien. On n'a pas oublié qu'en 1835, quand Jules Janin habitait, en inimitié avec Mme la marquise de La Carte, un hôtel de la rue de Tournon, il s'était pris d'une passion subite pour un jeune cochon qu'on traitait à peu près comme on traite aujourd'hui les chiens de ces dames : bains à l'eau de Lubin, frictions à l'eau de violette, brosses en ivoire pour caresser les soies. Je crois même que le coiffeur venait en personne. Les comédiennes ne manquaient pas, le lundi, d'apporter des douceurs au cochon. Il était familier et charmant ; il leur mangeait dans la main. C'était à qui serait suivi par le cochon dans les allées du jardin ; mais le cochon ne suivait guère que son maître : aussi Janin s'amusait à le conduire dans le monde, où il était reçu comme un prince.

Un beau jour, cependant, le cochon disparut. « Ah ! quel malheur ! dit-on à Janin, vous avez perdu votre cochon ? — Perdu ! s'écria Janin ; je l'ai mangé ! » Mot terrible, qui a longtemps empêché l'auteur de l'*Ane mort et la Femme guillotinée* d'entrer à l'Académie.

C'était au beau temps où M. de Balzac menait son cheval à la bride, la canne à la main, ce fameux cheval qu'il donna à Jules Sandeau, mais que Jules Sandeau ne vit jamais dans son écurie. C'était au beau temps où Petrus Borel, le lycanthrope, promenait un jeune loup dans ses tournées romantiques. C'était au beau temps où Alphonse Karr marchait de pair à compagnon avec un magnifique terre-neuve qui voulut savoir un jour si son maître était bon, — à manger. Dans ce temps-là, nous vivions dans la bohême dorée de la rue du Doyenné, avec Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Camille Rogier. Nous n'avions ni cochon, ni loup, ni chien ; mais nous avions toute une famille de chats de Perse, les plus mouflus et les plus fiers.

*
* *

On sacrifiait, à Lacédémone, un cochon de chaque ventrée. Le cochon était offert en sacrifice à tous les dieux robustes et rus-

tiques : à Bacchus, à Priape, à Hercule; on immolait aussi le cochon à Cérès. Il n'est pas jusqu'aux dieux lares qui n'eussent une part du sacrifice. M. de Tillancourt, qui avait chez lui de fort beaux cochons, disait qu'il est bien naturel que les dieux lares eussent leur part dans cette fête. Le cochon était donc la bête sacrée des Lacédémoniens. Toute société démocratique doit avoir le cochon en vénération; la truie, qui donne plus de deux portées par an, — chaque portée est de douze cochons, — prêche d'exemple pour les mères de famille.

Tout homme de bonne volonté doit répudier la politique des clubs, qui n'apprend que le catéchisme des révolutions; mais il lui faut bien prendre sa part dans la politique humanitaire. L'humanité traverse à cette heure de rudes périls, elle est enfiévrée de toutes les folies démagogiques : son salut est dans la vie rustique, qu'elle abandonne et qu'elle veut encore abandonner.

Sully voulait que chaque paysan eût la poule au pot tous les dimanches et tuât un cochon tous les ans. La poule et le cochon sont les deux mamelles de la maison des champs, pour parler comme Sully. Pour le paysan, la poule pond des œufs d'or et le cochon représente tout l'idéal des festins.

Quelle fête que le jour du sacrifice, quand tous les enfants sont là rêvant des aunes de boudins et d'andouilles ! C'est à qui allumera le feu de joie pour griller le cochon. On a déjà l'arome des jambons fumés, de la soupe au lard, du rôti. Les gamins se partagent la queue et les oreilles, comme prémices. Plus d'un le mangerait à peine grillé. Il y a trois ans, quand j'ai donné à dix mille paysans une fête renouvelée des Grecs, n'a-t-on pas vu des appétits sauvages se ruer sur de jeunes cochons qui faisaient la course, les écarteler et y mordre à belles dents, sans s'inquiéter des coups de plats de sabre des gendarmes amis de l'ordre, — et du cochon cuit ?

Pauvre cochon ! il peut vivre vingt ans, dit l'*Encyclopédie;* mais à quoi bon lui promettre une si belle carrière, puisque la Parque tranche le fil de son existense en sa première année ?

C'est quand il est âgé de six à sept mois qu'il faut tuer le cochon, si l'on veut le manger à point, selon les préceptes de Brillat-Savarin et autres gourmands bien appris. Charles Monselet ne lui permet de vivre que six mois; c'est à un cochon de six mois qu'il adressa son sonnet légendaire.

Le cochon de Paris est détestable : c'est le cochon nourri par bandes dans les forêts. Il engraisse lentement parce qu'il se nourrit mal, parce qu'il fait l'école buissonnière, parce qu'il n'est pas pressé d'être mangé. Sa viande est dure, son lard est amer ; on a beau le truffer, c'est toujours du mauvais cochon, — plus ou moins frappé de trichine. Son sang n'est pas bon pour le boudin, ses entrailles donnent des andouilles coriaces.

Quelle différence avec le savoureux cochon nourri par la ménagère, autour de Reims, de Laon, de Soissons ! Ce sont les pays d'élection du cochon : aussi les jambons qui nous viennent de là sont les premiers jambons du monde. Ni Mayence, ni Bayonne, ni York ne peuvent lutter pour les fines gueules. Si les cochons se donnaient un roi, ils iraient le prendre en ce plantureux pays.

S'il vous vient jamais la sagesse d'aller planter vos choux pour faire une fin, n'oubliez pas d'élever des cochons. Depuis le jour de sa naissance jusqu'à l'heure où on le couche dans le saloir, le cochon vous sera agréable. Vous savez que le saloir est une cuve couverte, où le dernier lit du cochon est digne d'envie. C'est un lit de sel, de thym, de lavande, de laurier. On l'enfume avec des noix muscades, on finit par répandre sur lui du girofle concassé, — et on lui dit adieu pour un mois.

A-t-on enterré les Pharaons avec plus de cérémonies ? Quel est celui d'entre vous, messieurs de maintenant, qui pourrait se flatter d'être mis au tombeau avec plus d'amour ?

Au bout d'un mois, le cochon est salé. Ici, je l'abandonne à d'autres appétits ; car je n'aime le cochon que le jour ou le lendemain du sacrifice.

*
* *

J'ai parlé du chant du cygne : il me faut finir par là.

Quiconque n'a pas assisté à l'assassinat du cochon ne connaîtra jamais le vrai cri de détresse. Nul n'a la seconde vue comme le cochon, nul ne pressent mieux l'heure de la mort. Comme au condamné, on devrait lui épargner le funèbre appareil. Pourquoi lui montrer son bûcher ? Il sait bien que les bottes de paille qu'on mène avec lui à son convoi funéraire ne sont pas des bottes de paille pour lui faire un lit. C'est pour le flamber. Pourquoi ne pas lui cacher le couteau fatal ? Il sait bien que le couteau n'est pas

destiné à lui couper des tartines de beurre comme celles qu'il mangeait dans la main des enfants. Il est, d'ailleurs, impossible de le tromper quand on l'arrache à son toit pour le mener au sacrifice. Il comprend tout, même les demi-mots : c'est alors qu'il chante lui-même son *De profundis* et son *Miserere*. Ce serait à fendre le cœur, si on ne pensait que le jour de la mort du cochon est son premier beau jour, — pour ceux qui l'aiment.

On a élevé bien des statues à nos contemporains. « Aux petits hommes, la Patrie trop reconnaissante ! » Combien qui seront renversés de leurs piédestaux ! Si on élevait une statue au cochon, comme dans l'Antiquité, elle resterait toujours debout.

ARSÈNE HOUSSAYE.





LE MOIS MUSICAL

FRAGMENTS DU JOURNAL DE VIVIANE

Les grands concerts Lamoureux, Colonne, d'Harcourt ; la Société des Concerts, 67e année. — IIe audition de *La Musique du* XVe *au* XIXe *siècle, 1440-1830.* — Reprises et matinées, le répertoire et les interprètes, à l'Opéra-Comique. — *Gwendoline,* à l'Opéra. — Hector Berlioz et Robert Schumann : les symphonies et les *Faust ;* la *Symphonie Fantastique* et l'évolution musicale ; l'Art et la vie d'artiste.

Mon cher Directeur,



ALGRÉ mon écriture irrégulière, la comtesse Viviane de Brocélyande m'a chargé de mettre au net plusieurs cahiers de son Journal intime : je profite aussitôt de sa confiance pour vous livrer ces fragments ; avec sa permission, du reste. Les fées sont un peu femmes, qui lisent nos pensées à peine écloses. Je me suis permis de restaurer des adjectifs illisibles, des abréviations, des blancs, avec ma plume routinière de critique, pour l'enchaînement des idées. Sur les rideaux épais où se mêle aux dessins bizarres le squelette estompé des grands arbres, nos voisins, un pâle ciel exhale sa tristesse découragée comme un réveil. Or, des fluettes feuilles mauves montait un parfum que la prose de ma copie a totalement évaporé.

Dimanche soir ; retour du 8e concert Lamoureux. — L'heureux Argus avait cent yeux : ô Don Juan, papillon de toutes les roses, ta brûlante légèreté n'en fut-elle point jalouse ?... Moi, plus modeste et plus sage,

je désirerais seulement, aujourd'hui, quatre excellentes paires d'oreilles, petites, et aussi fort impitoyables aux fausses notes que sensibles aux nuances, munies de non moins excellents cornets téléphoniques qui me permettraient d'ouïr à la fois, sans confusion, les quatre programmes simultanés de nos grands concerts : le *Faust* de Schumann, 2ᵉ audition, chez d'Harcourt ; la 69ᵉ de la *Damnation de Faust,* au Châtelet ; la 3ᵉ séance du Conservatoire ; et, enfin, le beau concert Lamoureux dont j'arrive : la *IIᵉ Symphonie, en ré majeur,* de Johannès Brahms, ingénieuse réplique du type traditionnel, dont le nocturne *Adagio ma non troppo* réveille en l'esprit complaisant de Mab la Titania du poète « aux lèvres de sang, aux yeux de lune » (mélomane est maître chez soi) ; — la très moyen-âgeuse *Fiancée du Timbalier* de Victor Hugo - Saint Saëns (1825-1887), aux timbres amers comme la pénombre des vieilles chapelles, aux rhythmes altiers comme les donjons, aux sonorités somptueuses comme le brocart, — puis la simplicité antique de l'*Air d'Orphée,* dit par Mᵐᵉ Héglon, l'imposante Fricka de la *Walküre* entre temps, la *Chasse royale et Orage,* des *Troyens,* 1ʳᵉ audition au concert, torrentueuse antithèse de poésie terrifiante à l'ample recueillement du *Prélude de Parsifal* et de l'*Ouverture de Tannhauser,* hymne de pur triomphe où le « Patron » de l'Ouvreuse devient épique. Mais toute seconde audition a l'amertume d'un départ. Et, ce soir, j'aurais fort mauvaise grâce à chicaner le savant M. Boutarel, un fervent du pittoresque musical des Berlioz, des Liszt, des Raff et des Saint-Saëns, qui se montre trop sévère pour l'algèbre délicate ou inspirée des César Franck et des Brahms : car, à propos de la douleur d'*Orphée,* il vient de me remettre en mémoire d'exquis fragments tirés des *Lettres* de Mˡˡᵉ de Lespinasse ; ah ! la belle sensibilité racinienne et romantique tout ensemble n'est pas une invention de nos modernes ; le *moi* contemporain n'est point sans ancêtres : et, à égale distance de *Bérénice* et de Marie Bashkirtseff, j'écoute une âme, je revois la fiévreuse amie des philosophes écrivant amoureusement dans la demi-teinte d'une vieille demeure, près du clavecin, doux à *Werther,* en la blanche sérénité du style Louis XVI : « Je voudrais entendre dix fois par jour cet *Air* qui me déchire et me fait jouir de tout ce que je regrette... Je vais sans cesse à *Orphée* et j'y suis seule : mardi encore, j'ai dit à mes amis que j'allais faire des visites, et j'ai été m'enfermer dans une loge... Mon ami, je sors d'*Orphée :* il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume : ma douleur était douce, mes regrets étaient mêlés de votre souvenir ; ma pensée s'y arrêtait sans remords. Je pleurais ce que j'ai perdu, et je vous aimais ; mon cœur suffisait à tout. Oh ! quel art charmant ! quel art divin ! La musique a été inventée par un homme sensible, qui avait à consoler des malheureux : quel baume bienfaisant que ces sons enchanteurs !... Enfin, ce qui m'est agréable, ce qui charme mes maux, c'est la musique : elle répand dans mon sang, dans tout ce qui m'anime, une douceur et une sensibilité si délicieuses que je dirais presque qu'elle

me fait jouir de mes regrets et de mon malheur ; et cela est si vrai que, dans les temps les plus heureux de ma vie, la musique n'avait pas pour moi un tel prix. Mon ami, avant votre départ, je n'avais point été à *Orphée ;* je n'en avais pas eu besoin : je vous voyais... Avec deux mots, je puis toujours exprimer ma disposition physique et morale : *je souffre, j'aime...* Cette musique me rend folle : elle m'entraîne, je ne puis plus manquer un jour ; mon âme est avide de cette espèce de douleur... Je vous quittai hier par ménagement pour vous, j'étais si triste, je venais d'Orphée [1]. » Oui, l'exquise femme ! Que n'ai-je pu la connaître, car nous aimons toujours ceux qui partagent nos admirations. Et vous, M. Boutarel, je vous redis merci, sans discuter avec vous l'esthétique de la Symphonie, Berlioz ou Brahms, parce que l'esprit est toujours la dupe du cœur ; — j'ai vraiment de l'esprit ce soir : car c'est celui de La Rochefoucauld (ajoute Lespinasse).

Enfin, ne quittons point Gluck sans consigner le noble projet de l'Opéra-Comique : la reprise d'*Orphée* avec Marie Delna. Dans l'art du chant, comme dans la vie du cœur ou le sens des formes, il y a les exquises et les sublimes : Mmes Miolan-Carvalho, ou Pauline Viardot, Gabrielle Krauss. L'élève de Mme Laborde, qui incarna Didon, Charlotte ou Marceline, n'est pas seulement une voix unique : c'est une nature exceptionnelle, qui doit marcher vers la conscience victorieuse de son souffle. Déjà, je l'entends, pathétique dans le cri : *Eurydice ! Eurydice !* dans cet air dont la moindre altération ferait un menuet, selon la remarque même de l'auteur, dans cette plainte qui domptait Berlioz. Je m'arrête : Gluck me dicterait un volume. Au reste, je n'écris ce Journal qu'en l'honneur de mes vraies amies, les belles œuvres. Et la critique est une reconnaissance envers les chefs-d'œuvre et leurs interprètes, quand ils sont *artistes*.

Si coquettement passionné dès la Régence, le XVIIIe siècle me rappelle vers *Manon*, revenue acclamée d'Italie, et qui va reparaître sous les traits de Mlle Vuillaume (qui se souvient en ce jour de feu l'*enchanteresse* Marie Heilbronn ?...) tandis que Sibyl Sanderson délaisse *Manon* et *Phryné* pour *Thaïs*. Le bon « vieux Saxe » fut prodigieusement vivant, puisqu'il suscita Mozart, dont la *Flûte Enchantée* nous sera, dit-on, bientôt rendue, avec une Pamina nouvelle, Mme Pauline Smith, en qui les dilettantes de Cabourg reconnurent, l'été dernier, l'irrécusable influence de Mme Carvalho, la Pamina sans rivale ; (peut-être entendrons-nous aussi la débutante dans les reprises du *Roi d'Ys* et d'*Orphée*) ; place du Châtelet, on répète à tous les étages ; le *Flibustier* est prêt ; la ruche bourdonne pour l'avenir. Vers l'orient du passé j'aime à regarder ce soir, veille de Noël, afin d'oublier les bruyantes réalités de la joie lointaine (ô Beauté, que de crimes on commet en ton nom !) je remue des notes jaunies, ces choses mortes, en songeant à vous, vieux noëls abolis, « vieille chanson

[1] *Lettres*, 1774, 1775, 1776, *passim ;* cf. *Ménestrel* du 24 décembre 1893.

qui berçais la misère humaine [1] » ou le dernier souvenir de *Werther!* Et, sur les brises de la rêverie, harpes et hautbois s'entrelaçant au salut angélique du Docteur Marianus, ma mémoire se pare de la candeur triomphale que Schumann, d'après Gœthe, prête à la glorification de l'Éternel Féminin ; d'autres phrases glissent comme des ombres :

Silencieusement, la lampe rose et blonde
Baisse. Par la nuit bleue, un souvenir amer
Pleure dans un chant grave et plus noir que la mer,
Quand l'obscurité plane aussi froide que l'onde.

Plus pur que la lueur nimbant la rue immonde,
Plus poignant que la plainte où frissonne l'hiver,
Mon tendre songe invoque Eloa dans l'enfer,
Traduisant les ebaux sons qui réveillent un monde.

Le murmure est pareil à de tristes baisers ;
La lumière a l'attrait des chagrins apaisés,
Ame-sœur éteignant sa prunelle amicale ;

Et mon rêve embellit la pénombre et l'accord,
Et loin du feu qui vaguement pétille encor
La lampe meurt, comme la phrase musicale.....

A la IIe séance de l'Histoire de la Musique ; salle d'Harcourt. — Toujours le don d'ubiquité nécessaire ! Ce mercredi soir, ici les vieux maîtres ; à l'Opéra, la première de *Gwendoline* [2]. Analogies ou contrastes, il existe des rapports certains, quoique subtils, entre l'aérienne musique et les milieux transitoires : le style, comme l'âme, habite un corps. Je n'en veux pour preuve que ma stupeur instinctive de me retrouver en pleine nuit parisienne de 1893, sous les noirs balcons rectilignes de nos façades contemporaines où la lampe sourit ; le contrepoint religieux des Lotti, des Frescobaldi, des Schutz, me rappelle le maître-autel de Notre-Dame, par Jouvenet, aux génuflexions pompeuses de ses dévots à perruques ; il faudrait entendre l'archaïque *Serenata* de Stradella devant un paysage sévèrement architectural de Panini ou de Belotto, égayé de sveltes révérences (le *concertino della Dama* y est un accompagnement tout à fait mignard) ; et après les *pièces* « imitatives » de Couperin [3], galamment touchées par le claveciniste Diémer, les yeux cherchent en vain les monumentales demeures, froides et hautes, où Watteau mit la grâce coquine et l'ironique mélancolie de Cythère. En face de Lulli, l'Anglais Purcell apparaît un précurseur. Peu à peu, très lentement,

[1] Expression de M. Jaurès, reprise dans les *Chroniques* de M. Gaston Deschamps et de Colomba.

[2] *Première,* à Paris, du mercredi soir 27 décembre 1893.

[3] Le *Carillon de Cythère*, les *Papillons*, le *Réveille-matin ;* Couperin (1668-1733).

l'enfantine musique s'humanise, se passionne, se colore ; à la science pieuse du contrepoint vocal, la symphonie oppose ses primes recherches expressives ; la phrase mélodique se forme ; comme chez les Grecs, un art vivant sort du temple. Lulli est un enfant près de Racine ; mais ses contemporains ne s'en doutaient pas. Et quelle effusion naïve dans la lente réponse à 4 temps, en *la* mineur, de la songeuse *Rosaura* du Sicilien Scarlatti à la vive apostrophe en *ut* majeur du sceptique Lesbo : « *Peno ne son gradita, e non l'intendi e non l'intendi ancor...* » L'âme moderne sommeillait sous la politesse des cours.

Au Conservatoire, 4e *concert.* — Je rentre charmée : dans la petite salle pompéïenne où le bon M. Schœlcher ne viendra plus, la *Ire Symphonie, en si bémol,* de Schumann, dont il faut entendre le divin *larghetto* langoureusement, avec un souvenir adoré sous les paupières closes ; succès de Raoul Pugno dans le *Concerto en la mineur,* très orchestral, de Grieg ; *Chœurs* classiques d'Haydn et de Haendel ; le *Carnaval Romain* de Berlioz, entraînant.

A l'Opéra-Comique. — Malgré la sincère réciprocité des vœux, un début d'année est toujours amer : tout l'inconnu de cet almanach nouveau, ce futur, ces dates vides qui deviendront des souvenirs. Pour échapper au pessimisme et au froid sibérien, les familiers de mes dimanches soirs ont fait un pari qu'ils ont gagné : assister à toutes les matinées et soirées de l'Opéra-Comique pendant les fêtes, total une vingtaine de pièces, une cinquantaine d'actes en six jours ; et des reprises, s'il vous plaît : le *Maçon*, les *Folies amoureuses, Zampa, Fra Diavolo :* tout un bouquet du genre éminemment national. Le répertoire ne semble pas les avoir trop éprouvés. Parmi eux, des Calibans qui trouvent que les musiques nuisent aux poèmes, ou des Ariels, un peu dédaigneux, qui ne s'intéressent qu'à la tessiture ou au timbre des voix, à un trille joliment battu, à une gamme, à un trait, à une note piquée, à une légère appoggiature qui se glisse furtive, aux mille riens décoratifs qui ornent le petit temple du larynx. Regardant par le petit bout de la lorgnette, Puck déclare le répertoire plus facile à blaguer qu'à chanter : enfant terrible ! Les délicats n'étaient point malheureux, car ils applaudissaient des comédiens avenants et sûrs, tels que Fugère et Mme Molé, distribuant parfois des bons points à MM. Badiali, Mondaud, Marc-Nohel et Périer, fêtant des qualités de diction, d'autorité, de mutinerie, de délicatesse très scéniques et mal appréciées, je veux dire les talents exquis de Mlles Elven et Leclerc ; de la toute sémillante Mlle Laisné *(Sophie, Henriette, Zerline)* qui tient les promesses de la lauréate de 1892 ; de la très musicienne Mlle Buhl qui avait enfin repris possession de ses trois rôles, *Mireille*, *Baucis*, *Isabelle* (du *Pré aux Clercs*), avec une sensibilité, une intelligence, une discrétion d'art trop rarement mises en valeur : et pourtant, le bon style vocal est un festin si rare ! Le souvenir de son beau premier prix de chant à l'unanimité, de 1889 (le *Pardon de Ploërmel*) m'invite à lui souhaiter une création digne de sa finesse : un

rôle dans *Falstaff*, — ou le *Chérubin* de Mozart, par exemple ; dans sa délicieuse esquisse de *Lampito*, que nous réapplaudirons à la reprise de *Phryné*, ne savait-elle pas faire quelque chose de rien, en artiste ? Et parmi les nonchalances d'un orchestre las et la vulgarité des ensembles, un régal nous attendait, bien mérité. Ici, l'on fait sa rhétorique, disait à l'audition d'*Antigone* un magister très spirituel (l'exception confirme la règle) ; eh bien ! sans suggestion aucune, et d'après la recette de Barrès, peut-être se serait-il cru André Chénier ou La Fontaine, ressuscitant à la jeunesse des anciens jours, s'il avait entendu, le mardi 2 janvier, dans notre loge, *Philémon et Baucis* (M. Clément, Mlle Buhl) qui, durant un rapide entr'acte, n'ont nulle peine à redevenir jeunes. Ensoleillé par ces voix sans rides, le petit libretto chante la joyeuse fidélité du grand amour ; si bien que le louis-quatorzien Jupiter (M. Taskin) en est pour ses frais de galanterie. Les dieux et l'affiche émeraude avaient comploté de me faire rendre hommage à Gounod :

Philémon et Baucis nous en offrent l'exemple.

Et comme l'haleine des violettes est douce pour oublier les grossiers parfums de la complaisance, de la réclame et du puffisme, ce moderne trio des masques que le divin Mozart ne pressentit point !

A l'Opéra. — Sur l'*Ouverture* de *Gwendoline* (le joli nom !), Mab nous écrivit jadis : du Chabrier très parnassien, un peu décadent, parisien et romantique, capiteux, truculent, rutilant, polychrome, moderniste, impressionniste, comme une page de Catulle Mendès où il s'agit de Richard Wagner (l'influence de Wagner sur la note, c'est l'influence d'Hugo sur le vers) : bref, un ragoût très amusant. — Et, dans son nouveau cadre mondain, l'impression subsiste, mais affaiblie tant par l'habitude auditive que par une exécution plus académique. Deux contemporains auront traduit *con amore* cette ivresse des sens, dixième Muse de l'art, dont résonnèrent harmonieusement les rives de Thrace : Massenet et Chabrier. Mais la pensée mélodique de l'un s'apparente aux blondes Mityléniennes à la démarche élégiaque, qui vinrent accueillir la tête d'Orphée dans la voluptueuse eumolpée des longs voiles mauves, sous la glauque mélancolie des érables ; rubiconde, la délirante harmonie de l'autre bondit sur le mode phrygien du Corybante, aux échos bachiques du vallon meurtri par la cymbale sonore. Il s'agit encore de l'amour, du frêle amour vainqueur de la force, puisque Mendès est l'auteur du poétique poème ; dans la plus infernale des cités, l'artiste a su rester poète : s'il fut trop indulgent pour nos défaillances, la faute en est à nous, femmes ou fées, puisqu'il nous aime. Le fier adorateur de *Parsifal* qui écrit : « Je voudrais être Dieu ou Richard Wagner », aime à fuir la nuit lascive et sinistre où règne le *Docteur blanc*, pour le Nord blême et subtil : au pays d'Yseult, sur la falaise triste et verte, c'est là qu'il rencontre, vers la fin du VIIIe siècle, « l'enfant Gwendoline », blonde,

seize ans[1], svelte et câline, mutine et douce, au beau rire parfois songeur :

> Elle était frêle, et pourtant rose,
> Petite avec de grands cheveux...

et c'est une légendaire cousine de Mademoiselle Mésange ou de la charmante petite amie du *Roi Vierge*. Glacée par un songe, la gracieuse fille du vieil Armel prend peur à l'invasion du colossal Harald, le Danois maître des vagues : mais elle est femme, et, bientôt, tel Hercule aux pieds d'Omphale au blanc sourire, le barbare file au rouet de l'enfant déjà railleuse et tendre (1er acte). Puis, Armel semble bénir leur hymen : mais, pendant l'orgie des noces et les paroles d'amour, les Danois sont égorgés (IIe acte) ; et, dans « l'aurore boréale » de l'incendie des navires, Harald ensanglanté succombe, indomptable, avec l'enfant mourante et passionnée sur son vaste cœur.

C'est la tendresse immortelle en un cadre épique : la personnalité même de Mendès. Et le poète a eu cette rare joie de trouver un compositeur absolument adéquat à son rêve d'art, un talent fait d'altière hallucination et de réalité pittoresque, qui enlace onduleusement, en un contraste, aux chevauchées des rhythmes sauvages le *legato* caressant du désir. Peut-être Mendès a-t-il plus d'élégance, Chabrier plus de fougue. Le librettiste lui-même a, d'ailleurs, défini son musicien : « Ce qui place Emmanuel Chabrier hors de tout système, hors de toute école, hors de toute comparaison possible avec aucun musicien moderne, c'est l'intensité vraiment prodigieuse de la Vie ! Nul, à l'égal de lui, ne possède cette exubérance de force, cette exaspération d'énergie, cette perpétuelle éruption d'être, qui se déchaînent irrésistiblement à travers son œuvre. Son talent, par l'excès, devient génie. Sa tendresse va jusqu'aux plus déchirantes délices, jusqu'aux plus énervantes extases, jusqu'au trépas des pâmoisons suprêmes ; sa violence s'érige aux plus forcenées outrances, aux plus atroces paroxysmes ; sa joie s'hyperbolise jusqu'au rire sonnant comme de bons tonnerres, jusqu'à la panse crevée à force d'allégresse des Pantagruel et des Gargantua !... Son inspiration, toujours plus débordante, pourrait avoir pour devise : « En veux-tu ? En voilà !..[2] » — Cette formule d'éloge, un peu triviale, résume admirablement le tempérament de ce Rubens musicien jusque dans ses défauts d'original et d'excessif, la langueur pouvant devenir mièvrerie, la rudesse exaspération, la gaieté caricature. Mais la science orchestrale vient toujours harmoniser ses gemmes autour des lignes plus d'une fois communes de l'idée ; si un profil d'opérette vient poser pour une ondine ou pour une déesse, vite la palette d'un Chéret corrige ou déguise le dessin du modèle ; la Parisienne devient Walküre. En toute sincérité, toujours.

[1] L'âge de *Chérubin* et de *Manon*.

[2] *Écho de Paris* du mercredi 27 décembre 1893 ; songer au Chabrier d'*España*, de *Joyeuse Marche*, de la *Sulamite*, du *Ballet chanté* du *Roi malgré lui*, etc.

L'*Ouverture,* — étranges fanfares des pirates, violoncelles alanguis des premiers émois, ample mélopée chaleureuse que le cor précipite allègrement dans toutes les combinaisons parallèles de la polyphonie la plus débordante, — synthétise l'œuvre brutale et suave; le contraste se poursuit au cours des trois actes : dès le premier, après le dialogue gracieux des femmes, c'est la symphonie tumultueuse couvrant la voix de Gwendoline qui raconte les passants farouches de son rêve. Chabrier est là tout entier dans ce cataclysme orchestral, de même qu'il parle éloquemment, et avec quel charme, dans le frisson des harpes, avant la ballade du rouet : « On prend des églantines blanches... » La rencontre du colosse naïf avec la jeune fille subtile est d'une psychologie tout en nuances; la musique se hâte avec les mots brusques du dramaturge, s'élargit avec les grands beaux vers du poète; la passion qui prend conscience, la voix chaude et comme étouffée du bonheur clame dans l'ample phrase du long *Prélude du IIe acte,* jaillie de l'ombre; et l'épithalame est un ensemble très grand. La forme en deux actes, plus serrée, était plus favorable. Correcte interprétation, sans panache, qui semble, elle aussi, « avoir peur de la passion », de la part de MM. Renaud et Vaguet (Harald et Armel); mais, vocalement et plastiquement, Mlle Lucy Berthet personnifie Gwendoline, la frêle Saxonne, la rose fluette des légendes de sang : composition méritoire, à un crépuscule des âmes qui ne sait plus ni s'enthousiasmer, ni sourire. Écrit depuis quatorze ans, applaudi au concert, joué le 10 avril 1886 dans la cité wagnérienne Bruxelles, puis à Karlsruhe, puis à Munich, puis à Lyon (1889, 1890, 1893), cet *opéra* en trois actes, très vivant en son décor de féerie germanique, déjà plus homogène mais encore éclectique, marque une étape vers l'unité; il intéresse au même titre que les symphonies dramatiques de Mme Holmès et de Vincent d'Indy. C'est l'œuvre de transition d'une écriture originale. Et le wagnérien dit juste[1], qui lui assigne, dans notre évolution lyrique, la place d'un *Vaisseau-Fantôme* ou d'un *Tannhauser.*

Retour du 9e concert Lamoureux. — Amour et Génie, pour vous comprendre, c'est toujours à Berlioz que ma ferveur veut revenir! C'est lui l'outrancier par excellence, et qui murmurait avec Lelio le *Chant de bonheur*, le « paroxyste[2] » qui fit redescendre la grande ombre nocturne d'Hamlet sur les galanteries vieillottes des bourgeois contemporains d'Auber, le prince du romantisme qui semblait parfois, le soir, un colosse antédiluvien à son ironique ami Henri Heine, alors que le poète se chantait le *Tuba mirum* du *Requiem*, l'*Apothéose* de la *Symphonie funèbre et triomphale*, le *Te Deum* monumental, ou ces *ouvertures* et ces *symphonies* qui visent au drame immense par l'orchestre seul. Une idéale biographie

[1] M. Henry Bauer.

[2] Expression de Catulle Mendès; cf. le *Mois musical* d'avril et de juin 1893. — Un concert historique devrait nous rendre tel quel *Lelio ou le Retour à la vie,* explication de l'âme de 1830; et à quand la *Prise de Troie ?*

de mon Berlioz devrait être un diptyque ainsi désigné : Shakespeare — Virgile. « Ma vie est un roman qui m'intéresse beaucoup », disait-il : et si les *Troyens* de 1863 sont une preuve géniale d'un pieux retour aux croyances poétiques de l'adolescent qui aime,— vers 1830, la *Stella montis* avait presque disparu sur la colline virgilienne, c'est Miss Henriette Smithson qui lui révélait le génie du Nord : « L'amour d'Ophélie a centuplé mes moyens... Ecoutez-moi bien, Ferrand ; si jamais je réussis (à l'épouser), je sens... que je deviendrais un colosse en musique ; j'ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive* de *Faust*, qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical... » ; et plus loin, l'abattement des nerfs : « Je ne puis me faire à l'impossible. C'est précisément parce que c'est impossible que je suis si peu vivant... [1] » Tel est l'*Épisode de la vie d'un artiste* que transfigure la *Symphonie fantastique*, musique vivante s'il en fut, et tout exceptionnelle, qui transpose le drame intérieur dans le pittoresque orchestral ; l'homme et l'artiste se pénètrent. Au temps de *René*, l'Allemand Beethoven avait décrit en lui-même son autobiographie fantastique dans la transportante *Symphonie en ut mineur* (1800-1807), sombre destinée qui marche au triomphe ; le mari de Clara Wieck innovait délicatement dans les détails de sa *1re Symphonie, en si bémol* (1841) classique d'allure, romantique d'essor : chez Berlioz, l'amour révolutionne l'artiste, l'artiste révolutionne l'œuvre, les laves de l'idée creusent l'innovation de la forme, le songe enfièvre la science, l'orchestre plaintif devient un visible drame,

Fourmillante cité, cité pleine de rêves ;

et comme le novateur, disciple de *Faust*, a l'âme française, c'est par un décor étincelant, parfois trivial, qu'il exprime l'angoisse de son être volcanique et tendre. En une nuit, rêve réaliste, la *Marche au supplice* est écrite.

Voulez-vous sentir la puissance de l'Art ? Amusez-vous d'abord du naïf programme ; puis frémissez au souffle de cette musique qui parle. Tableau musical où la note est l'actrice d'un drame, la *Fantastique* en *cinq* parties (le cadre éclate sous l'inspiration) chante le *songe* d'un prodigieux voyant, frère de Delacroix et d'Hugo ; l'*Idée fixe* qui la traverse (le second *leitmotiv*, depuis Beethoven), c'est le blanc fantôme de l'Aimée, c'est miss Smithson-Ophélia qui apparaît au seuil des nuageuses *Rêveries* du jeune poète névropathe, pour déchaîner en son cœur « l'orage désiré » des *Passions ;* c'est Elle qui glisse dans le demi-jour du *Bal* vaporeux, c'est Elle qui pleure dans le paysage romantique de la *Scène aux Champs* (un chef-d'œuvre !) où l'obscur silence pastoral du rouge soir devient l'écho du tonnerre ; c'est Elle dont la vision vole, pure et si triste, au-dessus des brutalités superbes de la *Marche au supplice*, — et qui,

[1] *Lettres intimes*, 1829-1830, *passim ;* cf. *Mémoires*, I, ch. 18 et 24.

déchevelée, l'œil noir, en courtisane, fait hurler d'aise le *Sabbat* aux grouillantes noirceurs moyen-âgeuses... Le blasphème du philistin Scudo s'explique. Grâce à cette audition colorée qui découvre un monde, à ce haschich nouveau d'un Baudelaire musical, qui sous les nuées vagabondes de la bruyère shakespearienne ou par les sentes fleuries de la clairière antique déroule la *Marche d'Hamlet* et déchaîne la *Chasse royale*, longtemps j'ai mêlé ma vie à la vie de Berlioz comme il mêla son âme aux âmes d'Hamlet, de Manfred, de Faust; souvenirs de cette aérienne existence, des dates m'obsèdent, aux ciels gris: le 29 février 1880, chez Pasdeloup, j'abordais le *Faust* de Schumann, aux mystiques détails si poignants du quatuor et des bois, où Mme Rose Caron chantait sans gloire; et le 7 mars suivant, chez Colonne, révélation de la *Fantastique*, prodrome de l'ensorcelante *Damnation de Faust* qui fut ma compagne de crépuscule sur les quais déserts [1]. Heures passées, que je ressuscitais hier soir, sous un ciel d'améthyste incendié par les tourbillons nacarat d'une cité maudite [2] : miraculeux paysage artificiel ! ah ! coloriste, que ne pouvais-tu jouir du réel et beau cauchemar, dans ce Paris ingrat qui t'abandonne:

Dans ton œuvre, sommet par la foudre hanté,
Parfois, cher Berlioz, la nymphe ou la bacchante
Cherchant le temple ombreux de la sérénité,
Passe, au loin, près du bois où murmure l'acanthe;

Tandis que sous la nue, invisible, irrité,
Un dieu forge: et des feux de sa nuit éloquente
Vers la cime au front d'or de l'immortalité
L'étincelle qu'il crée, astre pur, monte et chante!

Dans une éruption sublime, effroi de l'air,
Sans trêve ton génie enfantait un éclair;
Et du premier soupir jusqu'au suprême râle,

Morose adolescent, juvénile vieillard,
Tu sentis vivre en toi la rumeur orchestrale,
Cratère dévasté par la flamme de l'Art!

L'Art vieillit: mais, en ses formules successives qui revêtent un sentiment éternel, il faudrait une cruauté sotte pour méconnaître jamais la conviction. L'Art est chose surnaturelle, qui, avec quelques nuances de plus ou de moins dans le procédé matériellement technique, fait du sublime. Écoutez causer des artistes : l'argot même, en sa crânerie, n'est qu'une pudeur exquise pour envelopper un sentiment vif. Le critique ne serait qu'un miroir obscur et vide, un pauvre aérolithe opaque et noir sans la douce et belle lumière chaleureuse de l'Art et de l'artiste; le

[1] Chez Pasdeloup, les fragments du *Faust* de Schumann étaient précédés de l'*Ouverture pour Faust* par R. Wagner (1843-1855).

[2] Incendie du magasin des décors de l'Opéra, le samedi soir 6 janvier.

critique n'est qu'un auditeur plus attentif, et qui avoue son plaisir. Atome, il se venge en dénombrant les taches du soleil ; mais, bientôt, sa chétive analyse défaille, son ironie devient éblouissement, ses pas quittent la terre comme ceux des sombres illuminés du peintre espagnol, sa poitrine se tend reconnaissante aux radieuses blessures : « Flèches, transpercez-moi ! Viens et m'enflamme, ô sainte extase ! » soupire le *Pater extaticus* de Schumann [1] : et, à travers toutes les plus riches métempsycoses et les plus soudaines, du midi blanc de clartés où meurt l'ardente Mireille, de la Thulé frissonnante où rêve l'enfant Gwendoline jusqu'au firmament qui dresse un trône d'or à la pécheresse autrefois appelée Marguerite, un courant de sympathique splendeur entraîne le passionné d'art aux étoiles. C'est que le passionnant « amalgame de fange et de ciel [2] » qui compose la vie d'un artiste créateur ne réside point seulement dans une vaine parade, c'est que l'Art n'apparaît point seulement un vain concours de paillettes et de notes, pour celui qui, graduellement, avec Platon, avec Dante, avec Faust, s'élève des beautés terrestres vers quelque chose d'ineffable, en ces instants dont on meurt ; mais il obéit à un mystérieux enseignement :

Cette trace qui nous enseigne,
Ce pied blanc, ce pied fait de jour,
Ce pied rose, hélas ! car il saigne,
Ce pied nu, c'est le tien, Amour ! [3]

Vestige béni qu'il nous faut suivre de très loin et toujours adorer, pour faire d'une seule vie une perpétuelle œuvre d'art. Il est une musique de l'âme. J'aimais à aimer, répondit le saint aux questions du sage. Et je viens sourire à tous mes amis inconnus, en retrouvant mon manuscrit jonché de cartes et de lettres. Les noms, vite les noms !

Pour transcription terrestre et conforme :

RAYMOND BOUYER.

[1] *Faust*, III, 2 ; le ténor-solo.
[2] Alfred de Musset : *Lettres*, 1827.
[3] Victor Hugo : *Contemplations*, II, 1 ; 1843.



LES PEINTRES-LITHOGRAPHES



Marque des PEINTRES-LITHOGRAPHES
Dessin de H.-P. Dillon.

puisée par l'abus du procédé, du métier et de la routine, dévoyée par l'application presque exclusive à la reproduction et le mépris de la composition originale, la lithographie, qui a produit jadis de si admirables chefs-d'œuvre, est tombée bientôt dans une profonde décadence. Récemment pourtant, par suite de causes très diverses, un retour s'est produit vers cet art si longtemps délaissé. Quelques artistes ont essayé, séparément,



PORTRAIT DE L'AUTEUR

D'après la lithographie de Marcellin Desboutin
pour les *Peintres-Lithographes*.

de reprendre la tradition perdue ; le succès de leur tentative a frappé les amateurs et fait des prosélytes.

Préoccupés depuis plusieurs années de l'avenir de cet art dont ils n'étaient pas seuls à pressentir la renaissance, les éditeurs des *Peintres-Lithographes* avaient conçu, presque au début de ce prompt réveil, la pensée de grouper les efforts isolés des artistes et d'appeler comme collaborateurs à cette œuvre tous ceux qui ont encore le souci du dessin. Ils s'étaient dit, en effet, que la lithographie ne constitue guère, à proprement parler, un art spécial, une sorte de ramification de la gravure, ainsi qu'on a coutume de la considérer, mais qu'elle est, en vérité, l'art



CHASSERESSE

D'après la lithographie de Fantin-Latour
pour les *Peintres-Lithographes*.

même du dessin, auquel se trouve attachée, par une bonne fortune exceptionnelle, la faculté de pouvoir se reproduire directement sans l'intermédiaire plus ou moins fidèle d'aucun interprète étranger.

Ils ont donc sollicité le concours de ceux qui ont été les promoteurs de ce mouvement et en même temps l'aide de tous les artistes, peintres, sculpteurs, dessinateurs, qui ne dédaignent pas de se servir du crayon et auxquels l'absence d'une éducation technique originelle, l'ignorance des recettes, des habiletés apprises, du procédé, en un mot, donnaient une virginité précieuse devant la pierre et promettaient à la lithographie le bénéfice d'effets nouveaux et variés.



LA COMÉDIE

D'après la lithographie de J. Chéret
pour les *Peintres-Lithographes.*

Cet appel ne pouvait manquer d'être enfin entendu. La publication longtemps projetée vient de voir le jour, et la liste des principaux collaborateurs effectifs des *Peintres-Lithographes*[1] témoigne que de toutes parts, quels que soient leur idéal et leurs tendances, les sommités de tous les arts se sont personnellement intéressées à cette tentative de groupement en vue d'une rénovation plus méthodique et plus générale de la lithographie.

Le sommaire des premiers albums, où la moitié des collaborateurs est formée par ceux mêmes qui ont été les premiers à relever la lithographie, et dont l'autre moitié est composée d'artistes de réel talent, nou-



ÉTUDE D'ENFANTS
D'après la lithographie de J. Geoffroy
pour les *Peintres-Lithographes*.

veaux venus dans cet art, montre déjà combien les résultats ont répondu rapidement à l'attente, et combien la lithographie peut gagner à ce contact incessant avec d'autres arts.

Dans les albums déjà parus, il suffit de citer les pièces signées de MM. Félix Buhot, J. Chéret, Marcellin Desboutin, H.-P. Dillon, E. Dinet, Dubois-Menant, Ch. Dulac, Fantin-Latour, J. Geoffroy, Gœneutte, Frédéric Jacque, Aman Jean, G. Jeanniot, Jean-Paul Laurens, Camille Lefèvre, A. Lepère, Paul Leroy, Alex. Lunois, Henri Martin, Paul Maurou, Marius Perret, V. Peter, Wickenden et A. Willette.

[1] *Les Peintres-Lithographes*, album trimestriel de lithographies originales et inédites, par divers artistes, publié sous la direction de Léonce Benedite, H.-P. Dillon et Jean Alboize (Paris, aux bureaux de l'*Artiste*).



SOUVENIR DE LA COLONNE DU FOUTA
D'après la lithographie de Marius Perret
pour les *Peintres-Lithographes.*



« C'EST UN NOYÉ ! »
D'après la lithographie de Lepère
pour les *Peintres-Lithographes.*

Aussi les amateurs de belles estampes originales n'ont pas manqué de saluer l'apparition des *Peintres-Lithographes,* comprenant que cette publication de luxe, dont la composition, sans cesse variée et renouvelée, étendra singulièrement l'horizon de l'estampe, est destinée à marquer le point de départ d'un grand mouvement qui rendra à la lithographie le premier rang qu'elle a tenu jadis et auquel elle n'a pas cessé d'avoir droit.





CHRONIQUE



Après une clôture de plus d'un mois, nécessitée par le remaniement annuel de ses collections, le musée du Luxembourg vient de rouvrir ses galeries au public. Celui-ci a pu constater avec satisfaction que l'aménagement de la salle de sculpture a subi une heureuse modification : M. Benedite, conservateur du musée, a pu réaliser, en effet cette année, un projet dont nous avions déjà parlé l'an dernier et qui consistait à orner cette galerie de tapisseries des Gobelins, empruntées au Garde-Meuble. Cette ornementation des murailles remplace avantageusement, — est-il besoin de le dire ? — le ton d'ocre rougeâtre dont elles étaient uniformément enduites, et l'effet des marbres sur le fond d'une tonalité chaude et harmonieuse que leur font ces riches panneaux, est tout autre. Il convient d'ajouter que le choix à faire des sujets de tapisseries n'était pas indifférent, et que des sujets à personnages n'auraient pas fait un excellent voisinage avec les groupes et les statues. Aussi a-t-on choisi de préférence, dans la merveilleuse collection du Garde-Meuble, quelques-unes des pièces faisant partie de la série des *Mois*, exécutée au dix-septième siècle d'après les compositions de Le Brun et de Van der Meulen, et dont les motifs principaux figurent douze maisons royales, allusion aux douze signes du zodiaque qui sont les demeures successives du soleil, emblème du grand Roi. Les pilastres et les colonnes, les balustrades, les guirlandes de fleurs et de fruits, les

vases, les animaux et les oiseaux qui forment l'encadrement des vues, sur chaque panneau, en complètent la belle ordonnance décorative. Il paraîtrait que le succès décisif de cette tentative aurait déterminé l'administration des Beaux-Arts à faire la commande d'une série de cartons de tapisseries spécialement destinées à orner les parois de la salle de sculpture et qui seraient exécutées aux Gobelins ; ces nouvelles tapisseries, devant remplacer définitivement celles que l'on vient de placer, auraient, en effet, leur destination logique dans le musée des artistes vivants.

Dans une salle spéciale ont été groupés les tableaux des peintres étrangers. Nous signalerons, dans cette catégorie une œuvre importante du peintre anglais G. F. Watts, *l'Amour et la Vie*, offerte au musée par l'auteur ; une très remarquable *Marine*, de Harrison ; d'Edward Calwert, une pastorale virgilienne d'un sentiment exquis ; des dessins de Frederik Leighton et de Burne-Jones ; *la Femme rouge*, de Dannat, etc.

Parmi les ouvrages d'artistes français, il faut mentionner une série de dessins de François Bonvin et de Louis Cabat, et plusieurs études de Meissonier.

Voici, du reste, la liste détaillée des ouvrages entrés au Luxembourg à l'occasion de ce dernier remaniement :

Peinture

1° *Ecole française.*

Binet (Victor-Emmanuel). — *Derrière la ferme, automne* (Salon de 1893).

Brouillet (André). — *Intimité* (Id.).

Carolus-Duran. — *Un soir dans l'Oise.* (Id.).

Cottet (Charles). — *Rayons du soir, port de Camaret* (Id.).

Damoye (Pierre-Emmanuel). — *Un marais* (Salon de 1892).

Daumier (Honoré). — *Les Voleurs et l'Ane.*

Fichel (Eug.). — *Le Cabaret Ramponnean* (provenant du ministère de l'Intérieur).

Gagliardini. — *Coup de midi, Provence* (Salon de 1893).

Henner (J.-J.) — *Dormeuse.* (Id.).

Leroy (Paul). — *Oasis d'El-Kantara* (Exposition de peinture orientaliste).

Lévy (Henri). — *Christ mort* (Salon de 1893).

Meissonier. — *Études* (dons de la famille et acquisitions).

Olive (Jean-Baptiste). — *Le Soir, rade de Villefranche* (Salon de 1893).

Pointelin. — *Côtes du Jura, vues de la plaine* (Id.).

Renan (Ary). — *Sapho* (Id.).

Renouf (Emile). — *Brumes du matin* (Id.).

Simonnet (Lucien). — *Ville-d'Avray, effet de neige* (Id.).

Veyrassat (Jules-Jacques). — *Le vieux Serviteur* (don de Mme veuve Veyrassat).

Wencker (Joseph). — *Artémis* (Salon de 1893).

2° *Écoles étrangères.*

Calwert (Edward). — *Pastorale virgilienne.*
Dannat (William-T.). — *La femme rouge.*
Denduyts (Gustave). — *Les Bucherons.*
Edelfelt (Albert). — *Paysage* (Salon de 1893).
Harrison (Alexander). — *Marine* (Id.).
Van Elven (Pierre). — *Venise, effet de pluie* (Salon de 1893).
Watts (George-F.) — *L'Amour et la Vie* (don de l'auteur).

DESSINS ET AQUARELLES

Besnard (Paul-Albert). — *Portrait du peintre-graveur A. Legros* (aquarelle).
Bonvin (François). — *Le Pont de Waterloo, à Londres* (Id.).
— *La Jetée à Gravesend* (Id.).
— *L'Homme au tablier* (dessin aux 2 crayons).
— *Femme portant un panier* (Id.).
Cabat (Louis). — *Environs de Paris* (aquarelle).
— *Belleval, paysage d'étude* (dessin aux 2 crayons).
— *Autre paysage d'étude* (dessin à la plume et au lavis).
— *Laveuse à Bersenay-en-Othe* (Id.).
Henriquel-Dupont. — *Portrait de Lamartine* (aquarelle).
Willette (Adolphe). — *Valmy* (dessin à la plume).

SCULPTURE

1° *École française*

Cazin (Mme Marie). — *David,* buste en bronze.
Dampt (Jean). — *Le Baiser de l'aïeule,* buste en marbre.
Puech (Denys). — *Buste de femme,* marbre.
Saint-Marceaux (René de). — *Buste de M. Dagnan-Bouveret,* bronze.
Vernhes (Henri-Edouard). — *Portrait de Mlle D.,* buste en cire.

2° *Écoles étrangéres*

Meunier (Constantin). — *Pudleurs,* bas-relief en bronze.
Valgren (Mme Antoinette). — *Misère,* statuette en bronze.

OBJETS D'ART

Cazin (Jean-Charles). — Plats en grès.
Charpentier (Alexandre-Louis). — Bouillote en étain avec couvercle.
Delaherche (Auguste). — Grès flambé, forme bouteille.
Desbois (Jules). — Pichet en étain.
Léveillé (Ernest). — Vase jade : *Feuilles de marronnier.*
Rault (Louis). — *Le Crabe et la Sirène,* coquille en or repoussé.
Thesmar (Fernand). — Vase en émaux cloisonnés d'or sur porcelaine tendre de Sèvres : *Vigne vierge et Papillons.*

Médailles

Un cadre de médailles de Roty, et diverses médailles de Chapu, Ant. Gardet, Mouchon, etc.

Enfin pour compléter cette énumération, il faut y joindre, comme récente acquisition faite pour le musée du Luxembourg, le *Portrait du cardinal Lavigerie,* par Léon Bonnat. Cette toile, qui a figuré à l'exposition de Chicago, prendra place au musée dès qu'elle aura été ramenée d'Amérique.

Il était dans les desseins de M. Benedite, depuis qu'il a pris possession de l'administration du musée, d'y créer une section de gravure et de lithographie. Seul, le manque de place avait fait obstacle, jusqu'à présent, à la réalisation de ce projet. Si, du reste, on avait voulu n'entreprendre la création d'une section d'estampes que dans des conditions normales d'installation et d'exposition, force eût été, faute de place, de différer cette création à l'époque indéterminée et encore problématique où sera agrandi le musée du Luxembourg. Mais, à défaut d'une salle d'exposition proprement dite, M. Benedite s'est préoccupé d'une solution pratique en faisant aménager un modeste local, de dimensions exiguës, situé à l'entresol, dans la partie du musée affectée aux services de la conservation, et où du moins les pièces classées dans des portefeuilles, pourront être examinées par les visiteurs dûment autorisés, un jour déterminé de la semaine qui sera le lundi.

Parmi les estampes modernes, un départ était à faire entre la gravure originale et la gravure de reproduction. C'est évidemment la première de préférence dont la place était marquée dans notre musée d'art contemporain. C'est donc une collection de gravures originales qui est en voie de formation et que les nombreux dons d'artistes et de collectionneurs ainsi qu'un certain nombre d'achats contribueront à accroître. Déjà y figurent des épreuves de Bracquemond, Bonvin, Lewis Brown, Besnard, Buhot, Carrière, Chéret, Daubigny, Decamps, Delacroix, Desboutin, Dillon, Jules Dupré, Fantin, Helleu, Paul Huet, Gœneutte, Guérard, Jacque, Lepère, Lunois, Nanteuil, Renouard, Rivière, Rops, Saint-Marcel, etc., etc. Un jour viendra peut-être, — il est même permis de l'espérer, — où la collection du Luxembourg pourra offrir pour l'étude des ressources sérieuses et suppléer à l'insuffisance manifeste et aux trop nombreuses lacunes que présente, dans le domaine de la gravure contemporaine, le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

L'Académie des Beaux-Arts, après la déclaration de vacance du fauteuil de M. Ch. Gounod, a décidé, sur la proposition de la section musicale, motivée par l'absence de quelques-uns des membres de cette section et par le départ imminent de quelques autres, qu'il n'y avait pas lieu de procéder immédiatement au remplacement du grand compositeur : en conséquence, elle a renvoyé à cinq mois la nouvelle délibération sur cette vacance.

Le prix Chaudesaigues, institué, comme on sait, pour permettre à un jeune architecte de séjourner en Italie durant deux années et y compléter ses études, a été décerné par l'Académie des Beaux-Arts à M. Binet, élève de M. Laloux. Une première mention a été attribuée à M. Rigault, élève de M. Guadet, et une deuxième mention à M. Mercier, élève de M. Laloux. Nous rappelons que le sujet du concours était : *Une salle de fêtes et de concerts.*

Comme sujet du concours d'architecture pour le prix Achille Leclère, l'Académie a choisi : *Une sacristie.*

La Compagnie ayant reçu du président de l'Académie de Saint-Luc à Rome, une lettre annonçant la prochaine célébration du troisième centenaire de sa fondation, a répondu par un télégramme dans lequel elle « s'associe unanimement aux sentiments qu'inspire à tous les artistes le troisième centenaire de l'insigne Académie romaine de Saint-Luc ». Cette dernière a remercié l'Académie de Beaux-Arts de ce témoignage de sympathie et lui a fait parvenir une médaille commémorative en souvenir de ce troisième centenaire.

En remplacement de M. Matejko, décédé à Cracovie, l'Académie a élu associé étranger M. Hunt, architecte à New-York.

Sur le rapport de la section de composition musicale, vu l'insuffisance des poèmes adressés jusqu'à présent à l'Académie pour le concours Rossini, il a été décidé que ce concours serait prorogé jusqu'au 31 décembre prochain.

Voici les dates fixées par l'Académie pour les différents concours au prix de Rome en 1894 :

Peinture. — 29 mars : programme du premier essai ; 30 mars : classement et jugement du premier essai ; 31 mars : programme du deuxième essai (esquisse peinte) ; 2 avril : classement de la première épreuve du deuxième essai ; 3 avril : poser modèle nature du deuxième essai ; 16 avril : jugement des deux essais réunis ; 18 avril : programme du concours définitif ; 20 juillet : jugement préparatoire et jugement définitif.

Sculpture. — 5 avril : programme du premier essai ; 6 avril : classement et jugement du premier essai ; 9 avril : programme du deuxième essai ; 10 avril : classement de la première épreuve du deuxième essai (esquisse) ; 11 avril : poser modèle nature du deuxième essai ; 23 avril : jugement des deux essais réunis ; 26 avril : programme du concours définitif ; 27 avril : jugement préparatoire et définitif.

Architecture. — 13 mars : programme du premier essai ; 14 mars : classement et jugement du premier essai ; 16 mars : programme du deuxième essai ; 17 mars : jugement du deuxième essai ; 21 mars : programme du concours définitif ; 27 mars : vérification contre-collage des esquisses ; 6 août : jugement préparatoire et jugement définitif.

Gravure en taille-douce. — 12 mars : poser modèle nature du concours d'essai ; 19 mars : poser modèle antique du concours d'essai ; 27 mars :

concours définitif, poser modèle antique; 20 avril: concours définitif, poser modèle nature; 30 juillet: jugement préparatoire et définitif.

Composition musicale (termes de rigueur pour le dépôt des cantates: 15 mai). — 5 mai: concours d'essai, sujet de fugue et de chœur au Conservatoire; 12 mai: jugement du concours d'essai au Conservatoire; 18 mai: jugement des cantates (paroles), au Conservaroire; 19 mai: concours définitif, choix de la cantate au Conservatoire; 29 juin: jugement préparatoire au Conservatoire; 30 juin: jugement définitif à l'Institut.

Pour 1894, l'Académie a désigné comme président M. Ambroise Thomas, pour vice-président M. Daumet.

Dans un mémoire dont il a récemment donné lecture à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Germain Bapst a narré les étranges adaptations successives qu'ont reçues deux bas-reliefs de Jean Goujon qui se trouvent au château de Chantilly et représentent le départ et la chute de Phaéton.

Ces deux monuments étaient autrefois conservés au château d'Ecouen. Ils en furent enlevés à l'époque de la période révolutionnaire et transportés à Versailles en 1793. Plus tard, en 1816, ils furent rendus à la famille des Condé.

Lorsqu'après la mort du duc de Bourbon, le duc d'Aumale, fut dans la personne de ses mandataires, — le prince n'avait alors que neuf ans, — mis en possession de la succession des Condé, ces bas-reliefs furent envoyés à Chantilly. Là, des maçons, les trouvant à leur convenance, les employèrent un jour à la construction du tablier d'un pont du parc.

En 1846, d'autres ouvriers en réparant ce même pont, retournèrent ces pierres et y virent « des bonshommes ». Plus intelligents que les premiers, ils signalèrent leur trouvaille à l'architecte du prince. Les bas-reliefs reconnus par les gardiens et quelques anciens serviteurs furent immédiatement réintégrés à une place digne d'eux: ils occupent actuellement une place d'honneur dans la tribune du château.

Va-t-on faire du Louvre l'universel réceptable de toutes les collections les plus hétérogènes qu'il plaira à certains fonctionnaires du musée d'imaginer? Voici que, dans une salle voisine de celle où sont exposés les pastels des maîtres français du dix-huitième siècle, on vient d'installer une collection de bibelots japonais, bronzes, estampes, paravents, tous objets dont nous sommes loin de vouloir contester l'intérêt, bien au contraire, mais dont la place naturelle serait au musée Guimet, parmi les collections d'objets et monuments de l'Extrême-Orient. On n'a que trop

de raisons de regretter qu'avec l'incessant accroissement des collections déjà existantes au Louvre les locaux deviennent chaque jour plus exigus, pour ne pas les restreindre encore en y adjoignant des catégories nouvelles, dont la place est marquée dans d'autres musées.

La distribution annuelle des récompenses aux élèves de l'école des Beaux-Arts a eu lieu, dans la salle de l'Hémicycle, sous la présidence de M. Kaempfen, directeur des musées nationaux, assisté de M. Paul Dubois, directeur de l'école. Dans un discours très applaudi, M. Kaempfen a constaté, en termes élogieux, les services rendus par l'école à la jeunesse et les perfectionnements que l'administration a apportés dans son fonctionnement. Il a consacré un souvenir ému à la mémoire des deux professeurs que l'école a perdus, dans le cours de l'année écoulée, MM. Taine et Yvon. En terminant, il a émis quelque considérations sur l'art d'un caractère très élevé.

Et l'âme humaine ! a-t-il ajouté, qui donc a été grand dans l'art et l'a rejetée et bannie comme superflue, nuisible peut-être ?

Qu'est-ce qui nous ravit et nous touche chez les primitifs ? la candeur de leurs jeunes Madones, l'inconsolable tristesse de leurs Mères de douleur, le désespoir violent de leurs Madeleines, l'allégresse de leurs Saints, l'extase de leurs Martyrs. C'est donc l'âme heureuse ou désolée, exprimant avec une intensité qui n'a pas été égalée en souffrance ou en joie, qui nous agenouille devant leurs créations naïves et sublimes.

La cérémonie s'est terminée par la proclamation des récompenses décernées aux élèves dans le courant de l'année.

Le jury de sculpture de l'école des Beaux-Arts vient de juger le concours de la tête d'expression, fondation Caylus. C'est à M. Léon Roussel, élève de MM. Thomas et Peynot, que le prix a été décerné. En outre, trois mentions ont été accordées à MM. Paul Roussel, élève de M. Cavelier; Champeil et Lemarquier, élèves de M. Thomas.

M. Mesureur, député de Paris, fit adopter par les Chambres, sous la précédente législature, une proposition ayant pour but de réformer le type du timbre-poste français, qui est en usage depuis 1876, et dont tout le monde est unanime à reconnaître la banalité, le défaut absolu de précision, de caractère et de style, en dépit des prétentions allégoriques des deux figurines de Minerve et de Mercure posées sur le globe terrestre.

Vous connaissez, — écrivait naguère M. Mesureur lui même dans l'*Éclair*, — ce timbre-poste qui nous montre, depuis 1876, deux personnages d'aspect mythologique, se livrant aux efforts les plus consciencieux pour s'asseoir, sans y parvenir du reste, sur le globe terrestre ? Ce timbre va disparaître.

Voilà donc, se dira le public, une réforme qui aboutit. Parmi toutes celles que nous poursuivons, elle n'apparaîtra, ni bien grande, ni très sérieuse, elle a pourtant son charme et sa valeur. Le nouveau timbre-poste ne coûtera pas un centime de moins au petit pioupiou qui veut écrire à sa mère, mais il ne faut pas dédaigner la satisfaction toute morale de constater l'affirmation de la République sur ces petits carrés de papier gommé, plus nombreux dans la circulation que les étoiles dans le ciel. La propagande par l'image est si puissante en France que la contemplation quotidienne de la République nous apprendra sans doute à l'aimer un peu mieux, à la comprendre et à désirer avec plus d'ardeur les réformes qu'elle devait apporter avec elle.

C'est un commencement ; après le timbre-poste, viendront les monnaies. N'est-il pas humiliant pour notre pays, qui possède les premiers, sinon les seuls médaillistes du monde, de ne pas avoir d'effigie monétaire ? Ne sommes-nous pas las de passer de main en main ces pièces de vingt sous avec des figures de pape maigre, de Léopold barbu, d'Humbert farouche ou de Napoléon III toujours jeune ?

Encore quelques législatures de patience et nous obtiendrons de républicaniser complètement notre monnaie, il ne nous restera plus qu'à donner l'empreinte républicaine à nos mœurs et à nos lois. Quant au timbre-poste, c'est chose décidée, mais c'était aussi chose bien audacieuse que d'oser y songer et d'oser le proposer par ce temps de routine...

J'étais fort perplexe. Le moment vint pourtant de présenter à la commission mon rapport sur le budget des postes et télégraphes. J'avais accumulé les réformes les plus sérieuses pour me faire pardonner celle du timbre-poste, mais au chapitre : *Matériel et impressions*, au moment d'ouvrir la bouche pour formuler ma proposition, j'eus la vision de la pitié de mes collègues, et de la joie féroce des chroniqueurs les plus spirituels de Paris, qui allaient avoir quelque chose de drôle à se mettre sous la plume. Je parlai pourtant... la proposition fut adoptée à l'unanimité et bientôt ratifiée par la Chambre et le Sénat. La République avait souri à l'hommage modeste que je lui apportais.

C'est aux artistes maintenant à se mettre à l'œuvre. Les dispositions forcément laconiques du programme ne leur donneront qu'une faible indication pour le choix et l'exécution d'un sujet ; ces dispositions ont besoin d'être éclairées de quelques-unes des réflexions qui ont déterminé la commission du programme.

Le nouveau timbre-poste devra répondre par sa composition *au régime politique de la France*. Cette formule veut dire que le timbre doit être républicain. C'est là tout l'objet du concours. Dans tous les pays, le timbre-poste porte l'empreinte du caractère national ou du régime politique régnant, partout il y a une relation logique entre le sujet de l'image et le pays d'origine. On demande qu'il en soit de même en France.

La formule employée exprime nettement cette volonté et respecte la liberté de conception de l'artiste. En 1875, lors du dernier concours, on avait parlé de *figures et de têtes emblématiques empruntées à la personnification de la France, de la loi, des arts, de l'agriculture, etc.* Rien de semblable dans le programme actuel : on demande au concours d'apporter le nouveau timbre, on ne veut pas le lui dicter ; cette confiance dans nos artistes sera-t-elle trompée ? nous ne le croyons pas. Toute la portée du programme est dans ces mots : *la plus grande liberté est laissée aux concurrents*, aucun genre d'exécution n'est prescrit ou proscrit ; le peintre, le sculpteur, le dessinateur, le graveur, peuvent apporter leurs conceptions sous la forme matérielle qui convient le mieux à leur talent.

Le concours sera jugé en réalité sur la réduction à la grandeur du timbre-poste actuel — 22 millimètres de haut sur 18 millimètre de large — de toutes les compositions présentées, qu'elles soient peintes à l'huile, à l'aquarelle, à la gouache, exécutées en bas-relief, au burin, à l'eau-forte, à la plume ou au crayon.

Mais ce dont le jury ne voudra pas, on peut en être certain, ce sont les esquisses, les ébauches, les à peu près, les formules gracieuses, si séduisantes parfois, mais qui ne résisteraient pas au fini qu'exige l'exécution immédiate par la gravure.

On aurait voulu introduire cette idée dans le programme, on n'en a pas trouvé la formule. On n'aurait pas manqué de traiter les commissaires de *bourgeois* et de *pompiers* s'ils avaient demandé aux artistes d'apporter un dessin fini, achevé, arrêté. Il faut être un

Philistin indécrottable pour oser dire à un artiste que son œuvre ne possède pas tout le *fini* désirable.

Le jury méritera peut-être les épithètes les plus malsonnantes, car il faut s'attendre à sa sévérité. Il ne récompensera que des œuvres d'une valeur artistique incontestable, mais présentant, jusque dans leurs plus petits détails, un degré d'achèvement qui ne laisse aucun doute ni aucune obscurité pour le graveur.

L'art français a quatre-vingt-dix jours pour nous donner cette merveille, nous l'attendons à l'échéance.

Voici, au surplus, la teneur du programme, tel qu'il a été arrêté, au ministère du Commerce, par la commission spécialement chargée d'en régler les conditions.

Un concours est ouvert à la direction générale des postes et télégraphes pour la création d'un nouveau type de timbre-poste, répondant par la composition de sa vignette au régime politique de la France.

Les conditions de ce concours sont les suivantes :

Les concurrents français sont seuls admis à y prendre part.

Le nouveau timbre-poste devra comprendre dans sa composition les mots, en toutes lettres, « Postes » et « République française », et l'emplacement propre à recevoir l'indication de la valeur du timbre.

Cette indication devra ressortir d'une manière très apparente.

Les chiffres indiquant le prix du timbre atteindront au minimum 4 millimètres de hauteur.

Les concurrents fourniront dans un délai de 90 jours à partir de l'insertion du présent avis dans le *Journal officiel :*

1° Une composition ou sa reproduction, ayant huit fois linéairement la dimension du timbre-poste actuel, soit 176 millimètres de hauteur sur 144 millimètres de largeur ;

2° Une réduction photographique ou autre de la dite composition, ayant la dimension du timbre, soit 22 millimètres de hauteur sur 18 millimètres de largeur.

Aucun genre d'exécution n'est prescrit. Toute liberté est laissée aux concurrents pour les dispositions et l'emplacement des trois inscriptions imposées par le programme.

Ce dépôt sera accompagné d'une notice portant le nom et l'adresse des auteurs des projets ou, si ceux-ci désirent garder l'anonyme, d'une enveloppe cachetée contenant leur nom, ainsi que leur adresse et portant extérieurement une légende reproduite sur le projet. Les enveloppes correspondant aux compositions primées seront seules ouvertes.

Les projets représentés seront l'objet d'une exposition publique qui aura une durée de trois jours avant le jugement du jury, et de deux jours après.

Le concurrent dont le projet aura été désigné par la commission pour devenir le type du timbre-poste français recevra un prix de 3.000 francs.

Deux indemnités, l'une de 1.500 francs, l'autre de 1.000 francs, seront allouées aux auteurs des deux projets qui seront classés aux deuxième et troisième rangs.

Les projets primés appartiendront à l'administration.

Les autres projets seront remis à leurs auteurs, sur leur demande.

Peut-être eût-il mieux valu, — telle est du moins notre opinion, — préférer à la voie du concours celle de la commande directe, faite à un artiste déterminé. Les résultats déplorables que les concours ont donnés dans diverses circonstances demeurées mémorables, — nous voulons parler de la décoration picturale de l'Hôtel de Ville de Paris, — auraient dû faire renoncer nos législateurs à un système que les meilleurs esprits ont désormais condamné.

Au sujet du projet de reconstruction de la Cour des comptes, M. Trarieux, rapporteur de la commission sénatoriale des finances, présente dans son rapport les conclusions suivantes :

1° Repousser le projet de loi qui est soumis au Sénat et se prononcer ainsi contre l'installation de la Cour des comptes au pavillon de Marsan.

2° Inviter le gouvernement à mettre à l'étude la reconstruction du palais du quai d'Orsay, pour l'affecter au service de la Cour des comptes;

3° L'inviter également à négocier avec l'Union centrale des arts décoratifs une convention nouvelle ayant pour objet de mettre à sa disposition le pavillon de Marsan.

Le conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs nous adresse la communication suivante :

« Un congrès des Arts décoratifs s'ouvrira à Paris, le 15 mai, sous le patronage de l'Union des Arts décoratifs, à l'école nationale des Beaux-Arts.

« La réunion de ce congrès aura lieu suivant un programme et un règlement que M. Georges Berger, député de Paris et président de l'Union centrale, envoie à tous les intéressés au nom du conseil de la société. »

Parmi les nominations faites dans la Légion d'honneur à l'occasion du nouvel an, nous citerons les suivantes :

Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes. — Au grade d'officier : MM. Ferdinand Fabre, homme de lettres, Emile Pessard, compositeur de musique, directeur de l'enseignement musical dans les maisons de la Légion d'honneur ; au grade de chevalier : MM. Albert Vandal, historien, Laurent Lebaigt, dit Jean Rameau, homme de lettres, Alfred Blau, auteur dramatique, Massoule, sculpteur, Marcel Prévost, romancier, Richebourg, id., Abel, inspecteur des restaurations des moulages des musées des antiquités nationales à Saint-Germain, Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique, Georges Feydeau, auteur dramatique, Émile Michel, critique d'art, Charles Lecoq, compositeur de musique, Louzier, architecte des édifices diocésains de Coutances et de Sens.

Ministère des Travaux publics. — Au grade d'officier : M. Paul Ginain, architecte des bâtiments civils, membre de l'Institut.

Ministère des Affaires étrangères. — Au grade de chevalier : MM. Georges Rodenbach, homme de lettres, Charles-Sprague Pearce, artiste peintre américain.

La Société nationale des Beaux-Arts (Salon du Champ-de-Mars), réunie sous la présidence de M. Puvis de Chavannes, a procédé au renouvellement du tiers des membres de la délégation. Ont été élus pour trois ans : MM. Carolus-Duran, Rodin, Besnard, Roll, Duez, Montenard, Barau, Courtois, Friant, Mathey, Injalbert, Lepère, Pannemaker, de Baudot. Ce dernier a été désigné au nom de la section d'architecture, pour la première fois représentée dans la délégation.

Le trésorier a donné lecture du rapport financier, qui accuse, sur l'année précédente, une augmentation de recettes d'une dizaine de mille francs.

La délégation a renouvelé son bureau pour l'année 1894. M. Puvis de Chavannes a été réélu président, MM. Carolus-Duran et Rodin, vice-présidents; deux nouveaux vice-présidents ont, en outre, été nommés : M. Waltner dans la section de gravure en remplacement de M. Bracquemond, démissionnaire; M. Cazin, dans la section des objets d'art. MM. Jean Béraud et Billotte, secrétaires, et Dubufe, trésorier, ont été maintenus dans leurs fonctions.

Il est décidé que, cette année, le Salon du Champ-de-Mars, devançant le Salon des Champs-Elysées, s'ouvrira le 25 avril.

L'assemblée générale de la Société des artistes français (Salon des Champs-Elysées) s'est réunie au palais de l'Industrie sous la présidence de M. Bonnat, qui a prononcé une allocution où il a tout d'abord fait l'éloge des membres de la Société décédés dans le courant de l'année. Après quelques conseils adressés à son auditoire, le président a ajouté : « Ne redoutons pas la hardiesse, la témérité même s'il le faut. Cherchez et vous trouverez, a dit l'Evangile. Cherchons donc vaillamment, avec ténacité, le succès récompensera nos efforts, et l'œuvre accomplie sera belle. »

Il a été rendu compte par le trésorier de la situation financière : la Société, au 30 septembre dernier, avait à son actif 1.134.203 francs.

Le vote pour le renouvellement du comité des 90 a donné les résultats suivants :

Architecture, 10 membres. — Garnier, 42 voix; Coquart, 42; Pascal, 42; Daumet, 40; Ginain, 37; Raulin 35; Laloux, 35; Normand, 32; Loviot, 31; Redon, 23.

Gravure, 10 membres. — Achille Jacquet, 274 voix; Didier, 259; Sirouy, 257; Gaujan, 243; Lamotte, 176; Laguillermie, 173; Robert, 168; Maurou, 166; Lalauze, 162; Baude, 156.

Sculpture, 20 membres. — Boisseau, 216 voix; Mathurin Moreau 214; Bartholdi, 213; Etienne Leroux, 199; Barrias, 198; Paul Dubois, 191; Alphée Dubois, 184; Doublemard, 183; Mercié, 173; Thomas, 161; Guilbert, 154; Turcan, 152; Blanchard, 150; Albert

Lefeuvre, 143 ; Carlier, 142 ; Cavelier, 138 ; Paris, 136 ; Falguière, 129 ; Thabard, 122 ; Coutan, 122.

Peinture, 50 membres. — MM. Bonnat, 981 ; Gérôme, 935 ; J. Lefebvre, 931 ; Français, 920 ; J.-P. Laurens, 914 ; Cormon, 914 ; J. Breton, 905 ; B. Constant, 899 ; A. Maignan, 892 ; Bouguereau, 886 ; Robert-Fleury, 881 ; Harpignies, 869 ; Henner, 868 ; Vayson, 854 ; Merson, 847 ; R. Collin, 847 ; Vollon, 846 ; Luminais, 844 ; Yon, 825 ; Detaille, 822 ; Busson, 814 ; Bernier, 808 ; Guillemet, 803 ; Renouf, 799 ; Doucet, 793 ; Tattegrain, 789 ; Dawant, 785 ; Humbert, 784 ; de Vuillefroy, 763 ; Pille, 753 ; Gagliardini, 753 ; Julien Dupré, 745 ; Le Blant, 743 ; Saint-Pierre, 741 ; Zuber, 732 ; Renard, 732 ; A. Morot, 728 ; G. Ferrier, 717 ; Pelez, 712 ; Glaise, 700 ; Flameng, 672 ; H. Lévy, 646 ; Barrias, 633 ; Dantan, 624 ; Hébert, 588 ; Demont, 585 ; Wencker, 554 ; Sautai, 425 ; Lagarde, 423 ; Dameron, 390.

La constitution du bureau s'est faite de la manière suivante : à l'unanimité, on a réélu président M. Léon Bonnat. Les deux vice-présidents, MM. Cavelier, statuaire, et Daumet, architecte, ont été également réélus. Parmi les secrétaires sortants, deux ont été renommés, MM. Thomas, statuaire, et de Vuillefroy, peintre ; les denx autres, MM. Lamotte et Garnier. ont été remplacés par MM. Coquart, architecte, et Baude, graveur. Le secrétaire-rapporteur, M. Tony Robert-Fleury, peintre, et le trésorier, M. Boisseau, statuaire, sont chargés des mêmes fonctions à nouveau.

Les membres du bureau font partie de droit du conseil d'administration, ou sous-comité. On leur a adjoint, pour 1894, les dix-huit sociétaires suivants : Peinture : MM. Bouguereau, Albert Maignan, Gagliardini, Dawant, Le Blant, Jules Lefebvre, Raphaël Collin, Zuber, Lévy, Yon. Sculpture : MM. Mathurin Moreau, Barrias, Guilbert, Etienne Leroux. Architecture : MM. Ginain et Normant. Gravure : MM. Lamotte et Achille Jacquet.

Une réunion des deux comités de la Société nationale des Beaux-Arts et de la Société des artistes français a eu lieu au palais de l'Industrie.

Le but de cette réunion était de discuter sur l'opportunité de la participation individuelle ou collective des deux Sociétés à l'exposition internationale des Beaux-Arts qui s'organise à Vienne.

Il a été résolu, d'un commun accord, qu'il y avait lieu de participer à cette exposition dans les formes ordinaires. Malgré la difficulté résultant de l'exiguité des locaux mis à la disposition des exposants, les deux groupes d'artistes se sont arrêtés à une solution qui sauvegarde les intérêts de chacun.

La revue nécrologique de ces derniers mois nous fournit un contingent assez nombreux de décès parmi les artistes :

Le peintre Auguste-Barthélemy Glaize, né à Montpellier, fut l'élève d'Achille et d'Eugène Devéria. Il devint bientôt l'un des artistes les plus en vogue de la période romantique, moins par l'originalité de l'exécution que par le choix des sujets traités et la recherche du pittoresque dans ses compositions historiques ou mythologiques. Dans la peinture religieuse, il exécuta plusieurs œuvres importantes, notamment plusieurs décorations dont les sujets sont empruntés à la vie de sainte Geneviève, pour l'église Saint-Gervais, à Paris; une *Fuite en Égypte* (1842), *Sainte Élisabeth* (1844), la *Conversion de la Madeleine* (1845), la *Mort du Précurseur* (1848), etc. Ses toiles historiques les plus connues sont les *Femmes gauloises* et l'*Allocution de l'Empereur à la distributiou des aigles,* qui se trouve au musée de Versailles.

Une œuvre de Glaize fut, en son temps, très populaire ; c'est le *Pilori*, vaste toile symbolique, montrant sur ün échafaud tous les génies persécutés, toutes les victimes de la liberté, de la science, tous les martyrs de l'idéal : Jésus, Homère, Galilée, Dante, Jean Huss, Etienne Dolet, Bernard Palissy, Lavoisier, etc., liés au poteau d'infamie et gardés par les figures allégoriques de la Misère, l'Hypocrisie, l'Ignorance, la Superstition, etc. Ce tableau fut très remarqué, et une lithographie qu'en fit Glaize lui-même contribua à la popularité de cette œuvre. Ce ne fut pas sa seule tentative dans ce genre de peintures à tendances philosophiques ou sociales : son époque, d'ailleurs, l'y portait volontiers. Mais le meilleur de son œuvre est encore parmi ses peintures religieuses.

Glaize était âgé de quatre-vingt-un an. Il laisse un fils, M. Léon Glaize, dont le talent est estimé comme peintre d'histoire.

Auguste Flameng s'était révélé, depuis longtemps comme paysagiste, et surtout mariniste d'un talent original et puissant. Né à Jouy-aux-Arches (Lorraine) en 1843, il avait été successivement l'élève de Palianti, Edouard Dubufe, Mazerolle, Elie Delaunay, Puvis de Chavannes et Émile Vernier. C'est l'influence de ce dernier, semble-t-il, qui aida le plus au développement de la personnalité d'Auguste Flameng. Parmi ses toiles les plus justement estimées nous mentionnerons : un *Coin de mer à Saint-Vaast-la-Hougue*, le *Varech*, la *Sortie d'un trois-mâts au Hâvre*, la *Tamise à Londres*, *Sur la grève*, *A Cancale*, *Embarquement d'huîtres à Cancale*, *Marée basse*, la *Garonne à Bordeaux*, et un *Bateau de Pêche*, qui figure au musée du Luxembourg.

Sur Barthélemy Menn, un artiste éminent, dont le nom et l'œuvre étaient restés jusqu'à présent à peu près inconnus du grand public, et qui vient de mourir à Genève, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, nous empruntons au *Temps* les renseignements qui suivent.

Les débuts de Menn avaient été particulièrement difficiles. A une époque, en effet, où ses compattiotes se laissaient séduire par les brillantes conventions des Léopold Robert, des Gleyre, des Calame et des Diday, il inaugurait, courageusement, comme en France, Théodore Rousseau, Millet, Corot et Courbet, — avec lesquels il fut d'ailleurs très lié, — une sorte de révolution artistique fondée sur l'observation sincère et scrupuleuse de la nature. Malheureusement, ses premières toiles furent fort mal accueillies du public genevois, peu préparé, il faut en convenir, à de telles tentatives.

Les attaques dont il fut l'objet eurent pour résultat immédiat de le décourager de la peinture proprement dite et de le déterminer à se vouer au professorat. Corot, qui souvent lui rendit visite en Suisse et qui parcourut avec lui les Alpes, disait parfois : « Notre maître à tous, c'est Menn. » La vérité est que les quelques toiles qu'il n'a pas détruites attestent une rare vigueur alliée à une exquise sensibilité. Corot, en témoignage de son admiration, lui a donné du reste un de ses meilleurs tableaux, une œuvre absolument superbe qui sera, sans nul doute, l'un des tableaux les plus importants du musée Rath de Genève, auquel Barthélemy Menn a résolu de léguer toute sa petite et précieuse collection artistique. Dans cette collection, on trouvera également plusieurs études assez récentes du maître gevenois, qui montreront que, comme peintre, il n'avait rien perdu de ses grandes et belles qualités.

A Paris, où Barthélemy Menn étudia la peinture dans l'atelier d'Ingres, et où il eut pour camarades Eugène Delacroix et Chopin, il eut, il faut le dire, plus de succès. L'une de ses premières toiles, les *Sirènes,* lui valut une médaille de 3ᵉ classe. Il détruisit cette œuvre après l'avoir exposée à Genève sans succès.

Mais c'est surtout en qualité de professeur de dessin et de peinture, que Barthélemy Menn s'était acquis une certaine notoriété. Il a formé ou contribué à former la plupart des artistes originaires de la Suisse qui ont, plus tard, fait, à Paris, une brillante carrière : MM. Baud-Bovy, Burnand, Giron ; et même ce peintre extraordinaire, qui a fait une profonde sensation au Champ-de-Mars, avec ses tableaux, la *Nuit* et la *Communion avec l'infini,* M. Ferdinand Hodler.

Après avoir débuté dans l'architecture où il eut pour maître Viollet-le-Duc, Emmanuel Lansyer se consacra ensuite au paysage et ne tarda pas à s'affirmer, en ce genre, comme un artiste délicat, extrêmement habile à interpréter les vues et les sites ornés d'architectures et de monuments, sans que ses tableaux présentent rien d'apprêté et de conventionnel. Le sens très exact de la nature, qu'il devait aux conseils de Courbet et d'Harpignies, s'allie heureusemeut, dans ses œuvres, à la science architecturale qu'il avait acquise par ses premières études.

Il faut citer, de Lansyer, à côté du *Château de Pierrefonds* et du *Port de Menton,* qui appartiennent au musée du Luxembourg, le *Mont-Saint-*

Michel, la *Cour de la Sorbonne*, les *Ruines de la Cour des comptes*, le *Palais Mazarin*, la *Place Maubert*, le *Château de Ménars*, le *Pavillon de musique à Trianon*, etc., ainsi qu'une série de marines fort intéressantes.

Emmanuel Lansyer était né en 1835, à l'île de Bouin (Vendée).

Le sculpteur Pierre Rambaud est mort prématurément, au moment où son talent s'affirmait par une maîtrise incontestable. On se rappelle le bronze de l'*Agrippa d'Aubigné enfant*, qu'il exposait au Salon de 1892 et qui fut salué par les meilleurs juges comme une œuvre d'un beau caractère et d'une expression héroïque, ainsi que le *Berlioz mourant*, exposé la même année.

Pierre Rambaud avait à peine quarante ans; il était né dans l'Isère, au village d'Allevard.

Le peintre Ford Madox Brown, né à Calais, de parents anglais, peut être considéré eomme l'initiateur de l'école préraphaélite. Ses tableaux les plus connus sont: le *Roi Lear*, le *Christ lavant les pieds des apôtres*, l'*Œuvre*, *Cromwell*, *Guillaume le Conquérant*. Il a consacré les dernières années de sa carrière à la décoration de l'Hôtel-de-Ville de Manchester, à laquelle il venait de mettre la dernière main depuis un mois à peine, quand il est mort dans sa soixante-treizième année.

Un jeune sculpteur, originaire de Genève, Louis Streit, qui était le collaborateur assidu de M. Dalou et avait secondé ce dernier dans l'exécution de ses œuvres les plus importantes, telles que le monument de la place de la Nation, le monument à Delacroix du Jardin du Luxembourg, etc., etc., s'est suicidé, à peine âgé de trente ans. Il avait plusieurs fois exposé au Salon du Champ de Mars des bustes qui témoignaient d'un goût très sûr et d'une rare habileté de praticien.

Le *Costume historique* et l'*Ornement polychrome* ont fait au dessinateur Racinet une notoriété universelle et rendu aux peintres d'inestimables services par les innombrables renseignements archéologiques que leur fournissent les documents rassemblés dans ces deux ouvrages. L'auteur de ces précieux recueils est mort à l'âge de soixante-huit ans, à Montfort-l'Amaury, en Seine-et-Oise.

Le peintre polonais Jean-Aloïs Matejko, dont nos Salons nous ont souvent montré les vastes compositions historiques, sur des sujets invariablement tirés de l'histoire de Pologne, est mort à Cracovie, sa ville natale. L'importance de ces toiles, dont les dimensions habituelles variaient entre dix et quinze mètres de long, et qui retraçaient toujours de glorieux épisodes de l'histoire nationale, attestaient en Matejko à la fois un ardent patriote et un artiste convaincu. Parmi ses œuvres nous citerons : *Charles-Gustave au tombeau de Ladislas Lokietek dans la cathédrale*

de Wawel; *Sigismond III octroyant le privilège de la noblesse aux professeurs de l'Académie de Cracovie; l'Empoisonnement de Banne, reine de Pologne*; *Jean Casimir à Bièlany, se préparant à défendre Cracovie; l'Union de Lubin; Etienne Bathory devant Pskow;* la *Bataille de Grünwald;* le *Duc de Prusse, Albert, feudataire de la Pologne, prêtant serment de fidélité au roi Sigismond.*

Dans toutes ces toiles, la science de la composition, la belle ordonnance des figures qui parfois se comptent par centaines et dont le mouvement rend bien l'impression du grouillement des foules, le dessin magistral dénotent un artiste de rare valeur. Par malheur, le coloris est terne et déplaisant, l'air ne circule pas autour des personnages, la facture est d'une lourde monotonie; quelque dramatiques que soient les scènes représentées, on y souhaiterait une tonalité moins sombre, une exécution plus pittoresque.

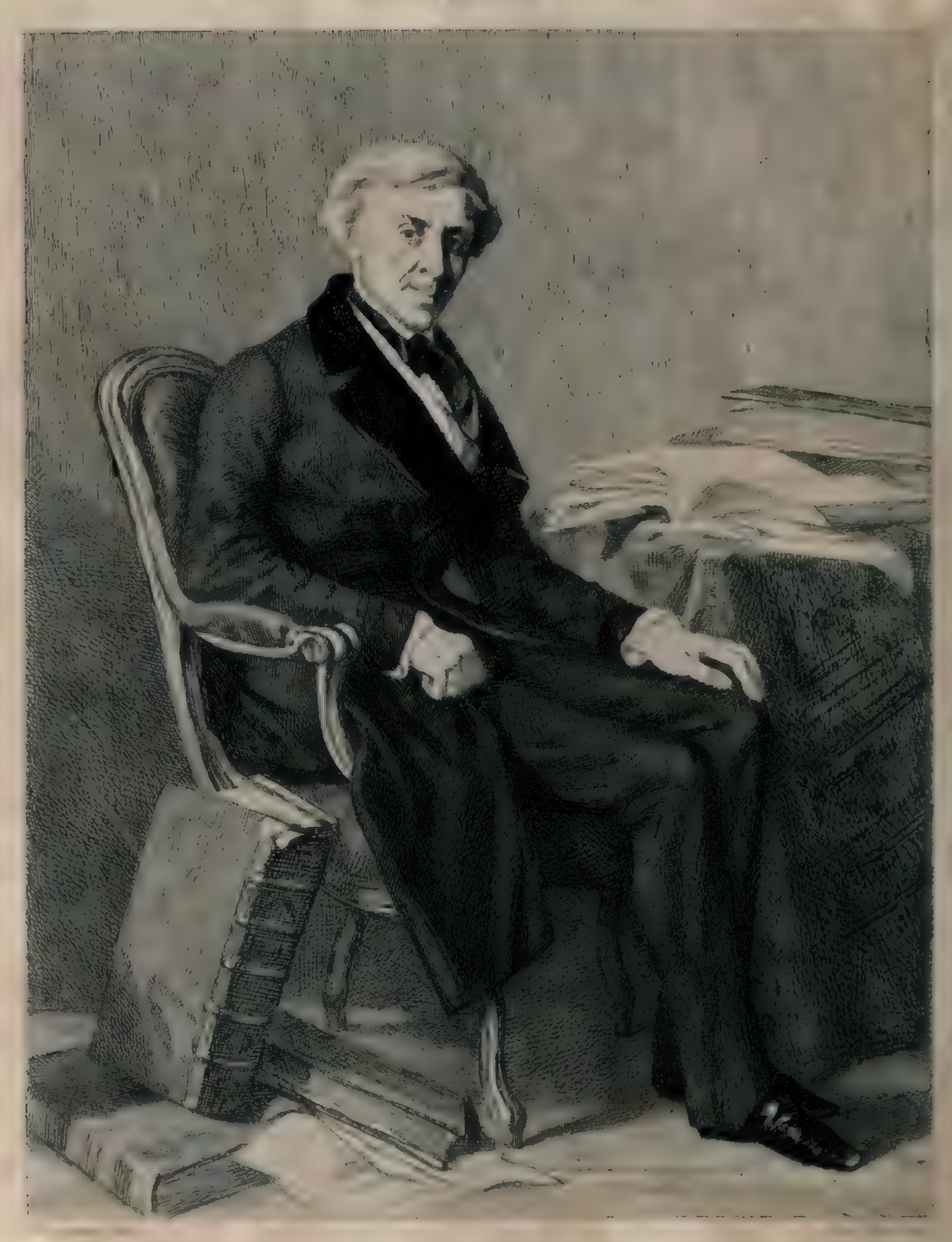
Matejko, qui avait étudié la peinture d'abord à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale, passa ensuite à celle de Munich où il connut Kaulbach. En 1873, à la mort de ce dernier, il le remplaça comme associé étranger de notre Académie des Beaux-Arts.

Un des statuaires les plus éminents de Hongrie, Liva Pessler, auteur de la fontaine monumentale de la place Calvin, à Budapest, et des douze apôtres de la cathédrale, a été trouvé mort dans son domicile. Il avait succombé d'inanition.

Le peintre de marine, Vincent-Joseph Courdouan, vient de mourir à Toulon, son pays natal. Il avait été d'abord enseigne de vaisseau, puis il quitta le service et devint professeur de dessin à l'école navale de Toulon. Il est l'auteur d'un grand nombre de vues de Provence, disséminées dans la plupart des musées du Midi.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE. Châteaudun. — Imp. J. PIGELET.





MICHELET

AU MUSÉE DE PARIS

I



La piété intelligente d'une femme uniquement attachée à la mémoire de celui qui l'avait prise pour la compagne de sa gloire, vient de donner au Musée de la Ville de Paris le portrait de Jules Michelet, par Couture. Il me souvient d'avoir longuement contemplé cette peinture, le premier et déjà lointain soir où je fus accueilli rue d'Assas, dans la maison qui a vu s'écouler la dernière partie de l'existence de notre plus grand historien. Je revois encore, protégée par une barre de cuivre, cette image du génie présent au foyer : une figure fine de travailleur et de poète, des mains exquises, un grand air de pénétrante fermeté. Du premier regard, le fervent de peinture que j'étais, alors, estima très fort le dessin et fut révolté par la sécheresse, le pédantisme de la couleur. Thomas Couture était bien de cette génération artistique où trônait Monsieur Ingres, et l'un de ces dessinateurs que l'ambition d'être peintres a cruellement fourvoyés.

Mais ce vice du coloris, lamentable dans les grandes toiles à prétentions historiques ou philosophiques, n'est qu'un défaut tout secondaire lorsqu'il s'agit de figurer une effigie spirituelle, imprégnée d'âme et d'éloquence. C'est pourquoi le portrait donné par la femme de l'écrivain restera dans les collections de l'Hôtel Carnavalet, comme un trésor. Mme Michelet n'est pas de ces esprits jaloux, qui veulent ne faire le bien et n'aider au mieux qu'après leur mort : si dur que fût son sacrifice patriotique, elle a voulu faire placer de son vivant l'image précieuse où elle désirait la mettre : en même temps que se publie la belle édition complète, monument élevé à l'œuvre, le portrait du grand ouvrier vient habiter la cité des livres, la bibliothèque toute pleine du vieux Paris. Il y a là encore, dans ce choix d'une délicatesse et d'une pénétration très féminines, un sens particulier, et, s'il me semble bien, une intelligence profonde du véritable caractère qui a fait Michelet, créé la forme particulière de sa nature.

Michelet doit appartenir au Musée de Paris ; c'est que personne, et par tout son être et toutes ses facultés, dans tous ses dons et je dirai, si je l'ose, jusque dans ses attitudes et dans ses manies intellectuelles, personne jamais ne fut plus intimement parisien. Il l'était d'apparence, avec sa fine face tourmentée, où chaque pli, chaque nervure dit le pétillement des flammes intérieures ; il le resta dans sa vie, dans ses habitudes et jusqu'à la dernière période de ses écrits, dans sa façon de concevoir les faits passés. Sa jeunesse, ouvrière presque et toujours pauvre, le maintint au milieu du flot populaire, sans l'y absorber, mais assez pour que cette âme électrique pût frémir à tous les contacts, absorber les mille courants, mobiles et puissants, du peuple. Il n'a jamais quitté, dans l'âge où l'homme se fait et commence à produire, le vrai Paris, le vieux Paris, Marais ou Quartier Latin ; les voyages, qu'il a connus rares et déjà sur le tard, n'ont fait que promener un peu plus loin son rêve historique. Ses paysages familiers, c'était les quais de Seine, Notre-Dame, le Père-Lachaise, ou Bicêtre tout au plus, et quelque banlieue. Il a subi l'initiation que rien ne remplace : marcher longtemps, souvent, seul, las ou joyeux, ferme d'espoir ou possédé par quelque rêve, sous le ciel de Paris, changeant comme l'esprit du promeneur ; se sentir perdu dans la houle des rues, passer dans le désert des berges, après avoir usé ses yeux dans les salles des archives ou songé toute une

journée au milieu des livres chancis que l'on feuillette autour de vous.

Le culte de Paris, avec ses mille nuances, sensibles à ceux-là seuls qui ont vécu de bonne heure dans la ville et mené la vie des anciens quartiers, personne ne l'eut avec plus de ferveur que l'apprenti de la rue Saint-Denis, l'écolier du Lycée Charlemagne, l'habitant de la rue de la Roquette ou de la rue des Lyonnais. Cette tête où se préparait l'*Histoire de France,* les Monuments français aux Petits-Augustins, les vieilles pierres de la rue du Roi-de-Sicile et du Faubourg Saint-Antoine l'imprégnaient, l'emplissaient sans relâche de rêves et de visions. Ce n'est point, malgré la splendeur de certaines pages, sur le faîte du Plateau Central, c'est du haut des tours de Notre-Dame ou sur la pointe de la Cité que Michelet a découvert l'organique unité du pays français. Comme on le sent bien, qui faiblit d'accent à mesure que sa revue de la terre française l'éloigne de l'Ile-de-France; et comme grandit la passion, dès que reparaît le Vexin, le Hurepoix, le Parisis, ou la Picardie si voisine, et d'où sa race était sortie! Ainsi que presque tous nos grands ou du moins nos plus savoureux artistes, Michelet tenait au cœur de France, à l'Ile, originelle, primordiale, et ses songes s'étaient usés le long des maisons de Paris.

Il eut, dès ses débuts, cette physionomie particulière, d'élégance et d'ardeur, qu'il conserva jusqu'à la fin. L'un de ses plus vieux élèves, que j'ai pu connaître longtemps, me le décrivait bien souvent: c'était vers 1828, et le tout jeune maître arrivait, dès cinq heures et demie du matin, par les hivers de ce temps-là, pour faire son cours au collège du Plessis, à l'École préparatoire, depuis École Normale. Michelet demeurait alors au revers de la colline Sainte-Geneviève, rue de l'Arbalète; il sortait son corps, mince et petit, d'un ample carrick, il apparaissait vêtu comme en cérémonie, avec le frac et les escarpins: c'est qu'il allait, après son cours, donner une leçon chez les princes du sang, à une jeune fille; les princesses se levaient tôt, à la fin de la Restauration. Tout de suite, dès qu'on avait pris ses places, l'éclair partait, la causerie étincelante commençait; durant l'heure entière, le professeur, trop pétulant, trop bouillonnant de verve, ne s'asseyait pas; il venait se chauffer au poêle, debout, repartait, marchait, s'arrêtait, discourant de sa voie aigüe, sur des thèmes philosophiques ou sur l'histoire de Rome. Il savait animer jusqu'aux bénignes

théories de Reid et de Dugald Stewart, mais sa vraie proie, c'était l'histoire ; il se heurtait avec Niebuhr, s'enthousiasmait avec Beaufort, remuait le tas de ruines pour bâtir son palais féerique. On retrouverait, dans le *Précis d'histoire romaine*, jusqu'aux apostrophes restées fameuses parmi ses élèves défunts : « Ancus Martius m'embarasse : qu'en faire ? Je le coupe en deux ! Une moitié s'en va rejoindre... » et le reste. Voilà pourquoi ceux qui ont eu la fortune heureuse de recueillir l'écho vivant de l'enseignement oral donné par Michelet à la forte génération de nos grands-pères, préféreront d'instinct les vieux volumes imprimés en caractères massifs par Hachette et par Chamerot : hérités d'une bibliothèque ancienne, ou récoltés le long des quais, péniblement, et chèrement, les épais bouquins parlent plus directement, avec leur gros texte, avec leurs pages courtes et leur merveilleuse ponctuation : car Michelet, à côté peut-être de Mérimée ou encore de Vigny, est l'un des maîtres dans l'art de donner un sens plus affiné, une vie plus intense à la phrase, par la manière dont il l'articule avec l'aide des signes matériels. Si honorable que soit l'imprimerie à l'heure présente, il ne me semblerait plus lier aussi étroitement la pensée de l'écrivain, si je ne la suivais dans mes éditions usées, piquetées, jaunies déjà par le collège, où l'on me les avait transmises beaucoup plus que défraîchies.

Pour l'écolier, pour l'étudiant qui apprend à la fois la vie et Paris, Michelet exalte le meilleur de l'esprit moderne et révèle le sentiment supérieur de la Cité et du Passé. Ils auront, à côté de lui, les graves leçons amassées dans d'autres livres : le génie d'un Fustel, pour nommer un maître absolu, saura leur parler à côté des révélations que leur chante la poésie de Michelet. Mais toujours ils retourneront à la chanson de l'alouette gauloise, à la chanson vivante : notre historien de Gaule l'a seule connue, pour animer les cœurs et pour ressusciter ceux qu'il pénétra de son souffle. Ils l'entendront, dans ces mêmes allées du Labyrinthe, au Jardin des Plantes, qui le virent ébaucher sa première, si douce et cruelle idylle. Et, s'ils vont chercher dans les livres, à Carnavalet, remuer les estampes du vieux Paris, ils reposeront çà et là leurs regards sur le portrait pâle, qui encourage et qui surveille.

II

C'est l'esprit parisien, amoureux de gloire et de spectacles nouveaux, qui a fait aimer à Michelet, avec une ardeur sans relâche, cette longue féerie de l'histoire, dont il ne se désenchanta jamais. C'est dans cette race d'enthousiasme plus encore que d'ironie, folle de voir et avide de croire, qu'il a puisé cette vigueur, cette jeunesse de croyance et d'intérêt, qui lui donna le courage presque héroïque de toujours vivre dans la prose incertaine qui est l'histoire, et de s'en amuser sans fin. Cette sympathie incroyable pour toute la vie du Passé, il la ressentait aussi fortement que sa contre épreuve affaiblie, Thomas Carlyle, et s'animait avec des sensations contraires. Michelet, avec la vieillesse, et quand l'Empire détruisit son Paris intellectuel, moral et matériel, se dépaysa, s'en alla dériver dans le panthéisme, le fakirisme, et parfois même dans la polémique ; illusions, teintes par le grand crépuscule de son génie, illusions de vieux Parisien qui a dans l'âme un songe ancien, une passion de campagne et ce besoin bizarre de s'instruire tardivement en des sciences inconnues, qui amène aux cours de la Sorbonne ou du Collège de France tout un auditoire de gens vénérables et convaincus.

Où le tour particulier du Parisien pur-sang éclate chez l'historien, c'est lorsqu'il se jette dans les récits de la Révolution française. Ah ! qu'il sera bien là encore, dans le vieil hôtel tout rempli de défroques tricolores, de poêles à la *Bastille*, de montres à la guillotine, de piques et de bonnets rouges. C'est l'illustration même de ses volumes, les costumes de cette effrénée sarabande que le Parisien grisé par la saturnale parisienne fait danser aux faits, et aux hommes, et aux idées : légende épique, et descente de la Courtille historique, attendrissements, malédictions, l'un suivant l'autre, cris furieux contre les suspects, vues apocalyptiques, génie et délire, c'est du Paris tout pur, vous dis-je, du vrai Paris, de celui-là qui bouscule et change le monde, et dont la terre tout entière sentira vibrer les frissons et verra fulgurer les rages.

Au milieu de ce Palais parisien, qui est à lui, puisse-t-il ignorer longtemps ce que l'on fait de son Paris d'étude. Le chemin qu'il a pris pour venir du Luxembourg au Marais ne l'a pas mené à travers le Quartier Latin ; il n'a pas vu les récents édifices de l'Université fashionable, ces murs prétentieux, pareils à ce stérile

esprit qui va les habiter, y filtrer sa poussière terne. Qu'il reste là-bas, dans les rues encore anciennes du Marais! Les Parisiens qui se sont enfuis de ce Quartier Latin ravalé dans le style du Bon Marché quitteront un moment, pour voir Michelet, le Paris lumineux d'en haut, les collines de la rive droite, vraie cité moderne où l'on ne connaît pas les grands hommes qui ont leurs cours de deux à trois ou de cinq à six, et que ne sauraient émouvoir les querelles de l'Association des étudiants et de ses apôtres.

Michelet n'aurait pas été le voyant, le puissant poète tenant aux fibres populaires, s'il n'eût présagé l'avenir des revendications nouvelles; il l'a fait, et il a bâti la préface monumentale où le règne de la justice par le peuple est montré par lui, dès avant l'aube, et salué jusque dans son prochain triomphe. C'est encore Paris, la ville où toute conscience peut sonner comme un métal de cloche, c'est Paris, cité d'avant-garde, qui lui fit écrire ces pages. Si, comme il paraît naturel, le terrible flot qu'on entend gronder dans l'écluse disjointe sait mieux se régler et n'emporte que ce qui doit être emporté, si le peuple sait désormais qu'il faut respecter les Musées et les aimer, car c'est son bien, les hommes du siècle à venir trouveront, au cœur de Paris, la figure du grand prophète, à demi tourné de sa table, ses livres clos, le regard droit vers l'avenir, comme aux écoutes.

PIERRE GAUTHIEZ.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE[1]

CHARLET



UL artiste, nul homme n'a été jugé plus diversement que Charlet. On se rappelle le début de l'article d'Eugène Delacroix[2]. Le maître illustre embouche positivement la trompette : « Je voudrais à ma faible voix plus de force et d'autorité pour entretenir dignement le public français de quelques admirables contemporains qui font sa gloire sans qu'il en soit peut-être suffisamment informé. Charlet est à la tête de ces hommes rares de notre temps, qui ne me paraissent pas avoir été mis à la place que la postérité leur réserve sans doute..... » En revanche, Ch. Baudelaire (qui admirait tant et si bien Delacroix) ne pouvait souffrir Charlet. Tout au plus avoue-t-il que Charlet « avait quelquefois de bonnes intentions » et « qu'il avait cependant fait une fois une assez bonne chose » (la série de l'*Ex-Garde*) ; le passage que je cite se termine ainsi : « En résumé, fabricant de

[1] V. dans *l'Artiste : Eugène Delacroix* (août, septembre et octobre 1889), *Bonington* (mars, avril, juin et août 1890), *Paul Huet* (janvier et février 1891), *Decamps* (octobre, novembre et décembre 1891), *Fantin-Latour* (avril, mai et juin 1892), *Horace Vernet* (juin et août 1893), *Camille Roqueplan* (octobre et novembre 1893).

[2] *Revue des Deux-Mondes,* du 1er janvier 1862.

niaiseries nationales, commerçant patenté de proverbes politiques, idole qui n'a pas en somme la vie plus dure que toute autre idole, il connaîtra prochainement la force de l'oubli, et il ira, avec le *grand* peintre et le *grand* poète, ses cousins-germains en ignorance et en sottise, dormir dans le panier de l'indifférence, comme ce papier inutilement profané qui n'est plus bon qu'à faire du papier neuf[1] ».

Sur le caractère privé de Charlet, mêmes divergences. Le livre du colonel de La Combe, écrit, il est vrai, par un fervent ami, nous le représente comme le meilleur des hommes, le plus serviable, le plus généreux, le plus franc, « un cœur d'or ». Au contraire, si l'on voulait en croire certaines légendes fort répandues, le faux bonhomme aurait valu la peste, son esprit de blague eût été le fait d'une âme méchante, son amusement aurait consisté à poursuivre les naïfs et les faibles, ses plaisanteries seraient allées jusqu'au crime. Je lui ai très sérieusement entendu imputer la mort de Poterlet. Charlet, son ami, l'aurait maintes fois grisé pour le plaisir de le voir gris, et poussé jusqu'au bout dans cette voie de malheur.

Quelle est donc, au milieu de ces contradictions, la part de la vérité, et que faut-il en retenir maintenant que le temps a remis les choses au point et qu'un demi-siècle, ou peu s'en faut, s'est écoulé ?

Nicolas-Toussaint Charlet (c'est lui-même qui nous l'apprend au frontispice d'une de ses séries) était né à Paris, le 20 décembre 1792. Son père, dragon de la République, mourut à l'armée, laissant pour toute fortune à son fils unique, dit ce dernier, « une « culotte de peau et une paire de bottes fatiguées par les campa- « gnes de Sambre-et-Meuse, et son décompte de linge et chaussures, « lequel s'est monté à neuf francs soixante-quinze centimes[2]. » Sa mère n'était pas une femme ordinaire ; elle avait au plus haut point l'enthousiasme de la gloire militaire et de l'homme qui bientôt en fut pour elle et pour tous la rayonnante incarnation. Elle allait aux cérémonies, aux revues, cherchant toutes les occasions d'apercevoir l'Empereur. Elle ne voulut jamais croire à sa mort. On voit que Charlet avait de qui tenir.

[1] Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, pages 395-396.
[2] De La Combe, page 6.

Après avoir confié quelque temps son fils à une vieille fille d'abord, pour lui apprendre à lire, ensuite à un maître d'école, elle le fit recevoir à l'Ecole Centrale Républicaine (autrement appelée les *Enfants de la Patrie*) « ce qui, dit-il, n'a pas peu contribué à faire de moi un âne illétré ». A force de sacrifices, elle trouva moyen même de le mettre externe au Lycée Napoléon, mais il y fut un élève médiocre, et quand il en sortit, leurs dernières ressources étaient absorbées. Le jeune homme devint petit commis dans une mairie, enregistrant et toisant ces conscrits de l'Empire que son crayon devait illustrer un jour. N'omettons pas un trait qui a son prix : il faisait partie, en 1814, du bataillon commandé par « un homme plein d'honneur et de courage, M. Odiot. Il nous avait fait faire notre devoir, et avec une poignée de gardes nationaux et les débris d'une compagnie franche, il avait arrêté la marche d'un bataillon de grenadiers de Sibérie. Je vois encore, ajoute Charlet, ce bataillon serré en masse, marchant avec un calme désespérant pour de mauvais soldats comme nous. Enfin nous l'arrêtâmes, Dieu aidant fortement[1]. » Pour sa belle conduite, Charlet, qui était sergent-major, fut nommé capitaine en second de sa compagnie et ne cessa depuis de s'intéresser sérieusement à ses fonctions. Il devint chef de bataillon après les émeutes de 1834 et ne donna sa démission qu'en 1840, pour cause de santé.

Avoir fait le coup de feu contre les Alliés n'était pas pour valoir une bonne note aux yeux des *blancs* de la Restauration. Charlet fut chassé de son emploi comme bonapartiste en 1816. Ce renvoi décida de sa vocation. « Ne sachant où donner de la tête », il essaya de tirer parti de son goût pour le dessin : il se mit à donner des leçons pour vivre, tout en tâchant d'en prendre pour s'instruire. Il eut d'abord pour professeur « un croûton nommé Lebel, élève racorni de David, alors que la rotule des Atrides se montrait même à travers les pantalons, dans les tableaux d'un grand nombre des victimes du grand maître ». Cependant, dès 1817, nous le voyons en même temps publier ses premières lithographies et entrer à l'atelier de Gros où se trouvaient alors Schnetz, Barye, Eug. Lami, Bellangé, où allaient venir Bonington et Camille Roqueplan. Il y resta trois ans, tout en gardant, si l'on en croit les récits,

[1] Horace Vernet n'a eu garde d'oublier Charlet dans son tableau de la *Barrière de Clichy* : ce grand garçon à la figure si jeune qui amorce son fusil au fond, avec le calme d'un vieux soldat, c'est lui-même.

une position un peu à part. L'enseignement de Gros a été jugé diversement. On lui a reproché de s'en tenir trop étroitement aux principes de David. Ce qui paraît certain, c'est qu'il ne fut nullement un maître rigide. La variété des talents qu'il a formés le prouve assez. A l'égard de Charlet il fut même particulièrement respectueux d'une originalité qui s'affirmait dès le commencement. Il put lui rendre le service de lui apprendre plusieurs choses nécessaires; il ne prit jamais vis-à-vis de lui le rôle de directeur.

Charlet n'avait nul besoin d'être dirigé; ses plus anciennes lithographies, celles qu'il fit chez Lasteyrie en 1817, et qui accusent la plus manifeste inexpérience dans l'exécution, sont aussi franches d'intentions que celles des années suivantes. Quelques-unes, malgré l'incorrection du trait ou la gaucherie de l'agencement, sont charmantes déjà. La première de toutes, un *Hussard au galop, le sabre à la main*, nous montre un cavalier mal assis sur un cheval dont le col se courbe étrangement, mais l'aspect du tout n'est pas mauvais et le costume militaire est bien traité. Dans les *Lanciers au bivouac*, les figures isolément prises ont la simplicité, l'énergie; c'est leur groupement qui ne se fait pas. De même il existe une belle figure de sentinelle dans le *Poste avancé*. Parmi les dix-sept pièces des *Costumes militaires*, datant de la même époque, on trouverait des pages presque complètes, telles que le *Sergent d'infanterie*, le *Grenadier de la Garde Royale*, le *Cuirassier* (à pied). Une certaine monotonie, résultant de l'extrême rudesse du crayon, est leur plus sensible imperfection. Mais on n'oubliera pas que la lithographie en était alors à ses tout premiers commencements; l'imprimerie de Lasteyrie avait à peine six mois d'existence. Enfin je ne sais trop ce qu'on peut trouver à reprendre dans la *Bienvenue* : les figures de grognards, sans avoir la vigueur que Charlet leur donnera plus tard, sont très suffisantes; celle du jeune conscrit est tout à fait bien, l'agencement pittoresque est naturel, la scène est parlante, et j'en connais peu dans l'œuvre de Charlet où l'esprit soit de cette qualité. Parmi les planches contemporaines, ni les *Invalides en goguette*, ni même les *Maraudeurs*[1], si beaux pourtant au point de vue du dessin, ne peuvent soutenir la rivalité. Les premiers sont, sans doute involontairement, de l'âpre satire, et les seconds, de la farce; la *Bienvenue* est de la meilleure comédie.

[1] Catalogue De La Combe, n° 49. Il existe une autre planche du même titre, un peu postérieure et fort belle aussi (n° 86).

Dans un certain nombre de grandes pièces, Charlet cherche franchement à faire vibrer l'émotion patriotique. Ces pages, touchantes en leur temps, ne portent plus de même aujourd'hui. Elles ont vieilli, c'est le sort de toutes les œuvres de circonstance, et ce défaut nous ouvre les yeux sur tous les autres qui sont trop souvent en elles : emphase de l'idée et décousu du dessin, vides laissant comme des trous dans la composition, détails puérils, accessoires ajoutés sans qu'on sache pourquoi. Pour être juste, il faut pourtant démêler toujours une ou plusieurs figures de grande allure, auxquelles une seule chose manque pour être admirées par nous suivant leur mérite : la possibilité d'être vues isolées de ce qui les entoure, à part, et pour elles-mêmes : ainsi dans le *Grenadier de Waterloo*, dont l'effet est si théâtral, le soldat debout, défendant son camarade ; ainsi encore, dans les *Français après la victoire*, les deux grenadiers, l'un de profil, qui coupe du pain, l'autre de face, qui vient de donner sa gourde à un prisonnier autrichien et suit des yeux presque maternellement l'effet du breuvage. Heureusement, outre ces vastes pages incomplètes, Charlet en traçait en même temps quelques autres que nous pouvons goûter pleinement et louer sans réserves. Ce sont celles où, sans vouloir peindre l'histoire ni la légende, il s'est contenté d'en représenter les héros obscurs. La *Mort du Cuirassier* est à bon droit fameuse. On ne cessera pas de la mettre à côté des plus beaux dessins de Géricault : c'est la même grandeur et la même simplicité, c'est le même pathétique aussi. Nulle pièce n'est mieux de nature à faire tout de suite apprécier Charlet par ceux qui l'ignorent ou qui le méconnaissent. Cependant il est peut-être plus entièrement lui-même dans les *Deux Grenadiers de Waterloo* et surtout dans le *Grenadier manchot*. Là sa vigoureuse manière plébéienne s'affirme avec une autorité toute nouvelle : rien pour l'élégance apprise, pour les traditions d'école, pour ce je ne sais quoi qui relie une œuvre à celles qui l'ont précédée ou qui naissent en même temps. Vingt ans de batailles et l'éblouissement d'un génie militaire presque surhumain avaient formé une race d'hommes telle qu'il n'en avait jamais existé dans l'histoire. Ces hommes, la chute de l'Empereur, et l'avènement d'un régime vieillot, pusillanime, rétrograde en toutes choses, venaient de les rejeter brusquement dans la vie ordinaire. Les uns s'étaient remis tout de suite à quelque métier, jadis appris ; les autres n'avaient pas encore eu le temps de déposer le glorieux

uniforme sous lequel ils venaient de parcourir l'Europe en maîtres. Tous étaient pleins de leurs souvenirs et frémissants. Quand ils ouvraient la bouche, les cœurs battaient aux récits de leurs campagnes; quand ils étaient forcés de se taire, leur seule présence, rappelant tant de gloire et de revers, était éloquente. Charlet, comme tous, les avait vus; mais pour les représenter mieux que tout autre il avait deux choses: la même religion qu'eux dans l'âme, j'entends le culte de la gloire et de Napoléon, et dans la main un crayon vierge de toute routine.

Qu'on en considère le sentiment ou l'exécution, le *Grenadier manchot* est admirable. Cette figure indignée est si individuelle qu'elle est évidemment prise sur nature. Elle a cependant toute l'ampleur d'une synthèse. Ce n'est pas *un* blessé de Waterloo que Charlet nous fait voir: c'est en sa personne toute l'héroïque armée mutilée, c'est la patrie elle-même criant vengeance contre l'étranger, contre le sort, contre ce régime nouveau, que les baïonnettes alliées lui ont imposé comme un joug. Un enfant, pleurant auprès du vieux soldat, achève l'idée et donne à l'image plus d'effet encore, car à côté de la douleur est l'espérance, et déjà les petits grandissent, prêts à chanter:

> Nous entrerons dans la carrière
> Quand nos aînés n'y seront plus...

Si nous devons en croire M. de La Combe[1], les belles pièces que je viens de citer n'obtenaient du public aucune marque de sympathie. Seul, le *Grenadier de Waterloo* se serait vendu, nullement à cause de son mérite, mais en raison des souvenirs qu'il réveillait et par opposition à la Restauration. Nombre de pièces, rares aujourd'hui, ne devraient leur rareté qu'à leur insuccès. Les pierres étaient chères; Charlet, après avoir tiré quelques épreuves d'essai, voyant que personne n'en voulait, effaçait son dessin pour en faire un autre à la place.

Cependant Delpech, dont la boutique était assez à la mode pour les nouveautés, eut en dépôt et mit en vente la plupart des lithographies de cette primitive époque. En 1818, dès qu'il eut des presses à lui, nous le voyons devenir l'imprimeur et l'éditeur

[1] Page 12. Charlet lui-même semble pourtant avoir écrit à peu près le contraire. (Lettre à M. Feuillet de Conches, du 13 avril 1835, page 84.)

attitré de Charlet. Chez lui comme chez Lasteyrie, Charlet continue de mêler le rire et l'émotion. Dans cette dernière note nous trouvons le *Cuirassier français portant un drapeau,* page rarement citée, égale pourtant, ou peu s'en faut, à la *Mort du Cuirassier,* et du même genre. Au moment où Charlet traçait ces deux lithographies superbes, il n'avait probablement pas encore fait la connaissance personnelle de Géricault au cabaret des Trois-Couronnes. Mais l'*Officier de Guides* et le *Cuirassier,* des Salons de 1812 et 1814, avaient été assez remarqués pour que certainement Charlet leur dût quelque chose. Le souvenir de Géricault, quoique moins sensible, est encore reconnaissable dans *Courage, Résignation*: un grenadier d'infanterie et un lancier polonais de la Vieille Garde, tous deux blessés, assis sur un tertre au milieu de la campagne. Au contraire, *Au maréchal Brune* et le *Soldat français (si fractus illabatur orbis)* sont d'une inspiration uniquement personnelle. On peut les rapprocher du *Grenadier manchot.* Sans avoir la même valeur, le *Caporal blessé et son chien lui léchant sa blessure,* le *Grenadier assis avec un enfant* sont aussi très caractéristiques. Le *Vieillard montrant le portrait de Cambronne à ses enfants* mériterait d'être plus connu. La composition est intéressante et l'exécution d'une énergique certitude. Une place à part doit être faite à *l'Aumône.* C'est en voyant cette pièce chez Delpech que Gros disait tout ému : « Je voudrais avoir fait cela. » Ce qu'on trouvait jadis de touchant dans l'ouvrage de Charlet est justement ce qui nous paraît un peu vieux aujourd'hui. Et de même l'arrangement de la composition nous semble bien artificiel. Mais, ces réserves faites, comment ne pas admirer la figure si naturelle, si expressive, si belle enfin du vieux soldat qui fouille dans son gousset pour secourir un plus pauvre que lui ?

Les pièces gaies sont variées. Les *blancs,* les soldats de la grande époque et ceux de la milice citoyenne défrayent tour à tour la bonne humeur de Charlet. Aux premiers s'adresse « *Ils s'en vont* », exclamation désolée d'un vieux colonel à besicles et parapluie, qui vient de lire dans *la Quotidienne* le départ des troupes étrangères. *M. Pigeon en grande tenue* est l'amusante caricature du bourgeois transformé subitement en militaire. Pour avoir endossé l'uniforme on n'est cependant pas tenu de renoncer à toutes ses aises, quand il y a moyen de faire autrement. M. Pigeon monte la garde, mais il fait chaud et l'endroit est solitaire. Aussi a-t-il retiré son bonnet

à poil, et ne sachant qu'en faire, non plus que de son fusil, les a-t-il, l'un au bout de l'autre, appuyés contre la guérite. Actuellement il tient sa tabatière et va prendre un prise ; son visage, sa pose, l'expression de toute sa personne respirent la satisfaction de soi-même la plus comique. Tout autres sont les amusements des Vieux de la Vieille, en leurs brefs loisirs. Ces héros sont de vrais enfants entre deux batailles. En voici quatre dans un bois (le bivouac n'est pas loin sans doute) ; un d'eux, assis sur un tronc d'arbre, tient un violon et tâche d'en tirer quelque chose. Mais il paraît que le plaisir de la musique n'est pas pour les autres, car on lui arrête le bras, et tous partent de rire. Delacroix, au nombre des pièces qu'il admirait le plus, citait *le Soldat musicien*. Les figures de grognards y sont d'une âpre énergie. *L'Instruction militaire* fait pendant et ne vaut pas moins. Même les attitudes y sont plus simples et par conséquent de plus d'effet. Ce sont encore trois ou quatre soldats des grandes guerres, qui passent leurs heures de liberté. Disons sans tarder que le conscrit à instruire est un caniche, lequel, assis sur son derrière, fait avec un bâton l'exercice du fusil, tout aussi bien que les pauvres recrues dans les célèbres *Délassements des Consignés*.

Comme toutes les pièces qui précèdent, la suite des Costumes l'*Ex-Garde* sort des presses de Delpech. De bons juges sont d'avis que Charlet n'a rien fait de mieux, et Baudelaire lui-même, si injuste en son appréciation générale, se sent ici désarmé. Il reconnaît que les personnages ont un caractère réel et qu'il doivent être très ressemblants. Il avoue que l'allure, le geste, les airs de tête sont excellents. Mais Delacroix a dit mieux : « Dans ces dessins, le dragon ne ressemble ni au lancier ni au grenadier. Il semble qu'ils aient tous la physionomie de leur arme, comme ils en ont l'uniforme. » Et de fait on peut prendre successivement les trente pièces de la suite, les examiner et les comparer en leur moindres détails, on n'en trouvera pas deux où les expressions, la contenance, les habitudes de corps ne diffèrent ; on n'en trouvera pas une où l'homme sous son habit ne soit à la fois un individu vivant et un type. Donnez-vous, si la chance veut que vous le puissiez, le spectacle de ce défilé, le plus curieux, le plus beau, j'allais dire le plus émouvant qui soit en son genre : toute la garde et par conséquent toute l'armée dont elle était l'élite, ressuscitée, non pas à l'état de fantôme, ainsi que dans les rêves de Raffet,

mais réelle comme au temps où elle allait du fond de l'Espagne au fond de la Russie, à la suite de Napoléon. Le *Grenadier à pied en petite tenue*, le dos appuyé contre un arbre, les bras croisés, fume son brûle-gueule, avec cet air mâté d'un homme qui marche depuis dix ans sous le soleil et sous la neige ; l'*Officier de Grenadiers à pied, porte-drapeau*, est cérémonieux et fier ; les deux cavaliers en grande tenue, le *Grenadier* et le *Chasseur*, ont de martiales figures qui font songer aux charges héroïques. Les *Dragons* (il y en a trois), ont tous, en leur tenue droite et digne, un peu de cette fatuité qui manque rarement aux beaux hommes, surtout quand ils sont vêtus d'un bel uniforme ; et cette fatuité se nuance suivant le grade et l'emploi : chez le simple soldat elle est naïve, chez le *Trompette* qui sonne, et dont la pensée est toute aux sons de son instrument, elle est instinctive ; chez l'*Officier*, elle se mêle à l'air impérieux du commandement toujours obéi. Le *Sapeur-Mineur* est robuste comme un ouvrier de la guerre, et *le Sapeur des Grenadiers à pied*, avec sa barbe hirsute, est bien l'homme qui fait tomber les obstacles à coups de hache. Le *Chasseur à cheval en petite tenue*, sa pipe à la bouche, est si vrai d'attitude et d'expression que tout le monde croit l'avoir déjà vu. Les *Lanciers* sont admirables tous, soit qu'on prenne la sentinelle qui laisse couler sa faction, le regard au loin fixé, la pose presque rêveuse ; soit qu'on s'arrête à l'*Officier en grande tenue* qui, le dos appuyé contre un arbre, surveille de loin la manœuvre ; soit qu'on choisisse le *Lancier polonais en petite tenue*, assis sur un tas de paille, les bras croisés, la figure songeuse, et dans tous les traits de son visage, comme dans toutes les lignes de son corps, trahissant l'exotisme de son origine. Je ne sais pourtant si le *Grenadier en grande tenue*, que j'ai laissé pour la fin, n'est pas plus beau encore. En tout cas, il est bien celui de tous qui synthétise le plus éloquemment l'esprit et l'âme de la Garde. L'Empereur est là sans doute, dans cette tente qu'on aperçoit ; le ciel est plein de nuages, l'heure incertaine, le feu du bivouac fume et va s'éteindre. Lui, debout, dans l'attitude réglementaire, a porté respectueusement la main droite à son bonnet à poil : jamais, tout ce qui fait le soldat, la discipline, l'abnégation personnelle, le dévouement obscur et sans bornes, n'ont trouvé d'expression plus saisissante que cette simple figure immobile.

(A suivre.) GERMAIN HEDIARD.



QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS[1]

II

DANIEL VIERGE



L n'est peut-être pas d'art plus ingrat que celui de l'illustration. Dans l'espérance d'un bénéfice immédiat, le jeune artiste présente à un éditeur ses premières compositions : son travail plaît, il empoche joyeusement quelques pièces d'or, en se promettant bien de n'user que modérément de ce moyen relativement facile de gagner un peu d'argent et en se promettant surtout de garder pour le tableau la majeure partie de son temps. C'est un leurre ! il est perdu pour la peinture ; il y a des chances pour que, vingt ans après, vous le retrouviez penché sur de petits dessins, la figure fatiguée, l'œil affaibli, usé avant l'âge par le surmenage du terrible métier d'illustrateur. Pourquoi ? parce que les besoins de la vie journalière l'ont toujours ramené chez l'éditeur. La peinture lui aurait rapporté beaucoup plus, peut-être, mais la vente du tableau est incertaine : comment avoir le courage de manger son pain tout sec en attendant les quinze cents ou deux mille francs qui se feront peut-être attendre si longtemps, quand il suffit de passer un jour et une nuit pour satisfaire l'éditeur pressé et en obtenir le pain quotidien ? Le

[1] V. l'*Artiste* de janvier dernier.



Daniel Vierge del. *Héliog Keilhauer*

PABLO ET DIEGO

(PABLO DE SEGOVIE CH IX)

Collection Conquet *Imp. Gény-Gros.*

diable, c'est que le besoin du billet de cent francs revient assez souvent et que les années se passent sans que l'artiste ait pris le temps d'ébaucher un tableau et de faire les études tranquilles qui sont nécessaires à sa confection. Aussi le nombre de ceux qui ont abandonné l'illustration pour faire de la peinture est-il restreint, c'est le contraire plutôt qui est fréquent.

Surmenage, avons-nous dit ; le mot n'est pas trop fort : il nous souvient à ce propos d'un fragment de conversation avec M. Kaemmerer, au cours de laquelle le peintre des jolies merveilleuses nous donnait son opinion sur l'illustration. — « Je n'ai fait, nous disait-il avec sa bonhomie tranquille de Hollandais, je n'ai fait de l'illustration que contraint et forcé ou pour faire plaisir à des amis. Songez donc, rien n'use la cervelle comme cette obligation de produire sans cesse et sans relâche : un peintre qui produit douze tableaux par an travaille beaucoup, mais ça ne lui fait qu'une idée par mois à trouver, il se repose pendant les délices de l'exécution, tandis que l'illustrateur doit avoir au moins une idée par jour : trente idées par mois ! Il n'y a pas un artiste que cela n'épuise célébralement ! »

Il y a cela, et il y a aussi la hâte du travail, qui doit être prêt souvent à jour et à heure fixes, et il y a surtout l'obligation d'interpréter un texte, de se conformer à la pensée d'un auteur. « L'auteur parle, dit Maurice Leloir, et nous faisons la pantomime. » Ce n'est pas toujours facile : il faudrait tout savoir, avoir tout observé, être un dictionnaire vivant du monde plastique ; quand on ne sait pas, par hasard, il faut se perdre dans le document, feuilleter les livres, les albums, les collections, dans l'énervement d'une longue recherche qui ne donne pas toujours de résultats bien appréciables. Et tout cela, pourquoi ? pour accoucher péniblement d'un dessin fait à contre-cœur et dont le sujet ne vous intéressait pas du tout. Que de peines pour si peu !

Fatigue et gain médiocre, c'est dur déjà, mais il y a pis encore ! *Le talent du dessinateur n'est pas apprécié*, en France tout au moins : le public n'a point l'air d'y prendre garde et les critiques d'art de s'y intéresser. Et pourtant, s'il n'est pas averti, l'amateur ne comprendra pas tout seul que tous les genres sont bons, que le talent, de quelque manière qu'il se produise, est digne d'admiration, et que l'original de ce dessin qu'il achète pour trois sous, dans le journal ou la livraison qui l'édite, peut avoir une précieuse valeur d'art,

il se dira seulement que c'est du blanc et noir et que *ça ne flatte pas l'œil;* il n'en faut pas plus pour que des merveilles d'esprit, d'observation et de composition passent presque inaperçues.

L'étude que nous avons faite dans la précédente livraison nous a permis de constater qu'il a fallu vingt ans pour que l'on s'avisât de remarquer qu'un afficheur comme Chéret peut être un grand décorateur. Combien faudra-t-il pour que l'on s'aperçoive qu'un dessinateur comme Vierge peut marcher de pair avec les plus grands artistes, lui à qui la critique française n'a pas su faire la place qu'il mérite? Car c'est le nom de Vierge qui nous suggérait les réflexions qui précèdent, Vierge, prisonnier et martyr de l'illustration, et qui, ne pouvant se sauver dans la peinture pour laquelle il était né, a élevé son métier au grand art et l'a pour ainsi dire transformé, car c'est avec raison que le *Century* américain, dans une étude très remarquable, l'a surnommé *le père de l'illustration moderne.*

Nous ne prétendons pas dire par là qu'il n'y a pas eu d'excellents illustrateurs avant Vierge, mais que Vierge a doté l'illustration d'une formule nouvelle, formule si bien en harmonie avec notre manière présente de voir la nature que presque tous ses contemporains ont suivi la route qu'il indiquait. Il y a du reste peu d'hommes qu'une pareille unanimité d'admiration confraternelle ait suivi tout le long de leur carrière. Les artistes l'ont compris tout de suite et il n'a pas passé de mode, comme tant d'autres.

A l'époque où Vierge s'est fait connaître, Gustave Doré et Bayard tenaient la corde. Leur art est connu de tout le monde: Doré, puissant par l'imagination et l'un des maîtres du clair-obscur depuis Rembrandt; Bayard, distingué dans ses douces tonalités qui plaisaient tant aux femmes. Mais ces artistes restaient, au point de vue de la couleur, dans la note grise qui attristait aussi la peinture de cette époque, et leurs compositions, si ingénieuses qu'elles fussent, étaient purement imaginatives et se ressentaient très peu de l'étude directe de la nature.

Avec Vierge le plein air et la vérité sont entrés dans l'illustration, sans que pour cela, — et c'est la marque de sa maîtrise, — l'esprit et la fantaisie en sortissent; il a accompli dans le dessin une révolution analogue à celle que les impressionnistes accomplissaient, d'une manière plus lourde peut-être, dans la peinture, car il n'y a guère que Degas, Forain, Gœneutte et quelques autres



PROCESSION DE L'INQUISITION EN ESPAGNE
Dessin de Daniel Vierge.

qui aient montré de l'esprit dans leurs toiles, et cette qualité passe aujourd'hui pour secondaire dans les nouvelles couches artistiques. Certainement Vierge n'a pas apporté son art créé de toutes pièces et spontanément, comme Rembrandt ou Watteau, mais il a su profiter des enseignements de son époque, il s'est tout assimilé si parfaitement que son dessin, quoique très savant, reste absolument personnel. Il ne faut pas lui chercher de maître, on peut seulement indiquer quels sont les artistes ou les circonstances qui ont pu influer sur la formation de son talent.

Fortuny d'abord, bien entendu, ce prodigieux virtuose du pinceau dont la vente à Paris fut un évènement considérable pour la jeunesse artiste d'il y a vingt ans. Vierge dut étudier avec passion les ouvrages de son compatriote, et j'imagine qu'il fut souvent question du scintillant coloriste entre quatre jeunes artistes tels que Pradilla, Villegas, Rico et Vierge, dans les classes des Beaux-Arts de Madrid, qu'ils fréquentaient ensemble : la distinction spirituelle de Fortuny, ses audaces de valeurs étaient bien faites pour éveiller l'émulation de Vierge. Outre celles de Fortuny, la vue des œuvres de Goya dut fortement influencer l'artiste ; quelques-unes de ses planches se ressentent de l'inspiration farouche de l'auteur des *Caprices*. On pourrait parler encore de ce terrible Romyn de Hooghe qui raconta, avec le luxe d'atrocités et de viols que l'on sait, les prétendus exploits des soldats français dans les Flandres, au temps du grand Roi.

Autre sujet d'étude, les albums japonais qui commençaient à devenir à la mode. C'est en les feuilletant qu'il se rendit compte de la puissance du trait comme le comprenait Okousaï par exemple, de ce mince fil de fer qui encercle la forme avec précision et la traduit à la clarté du grand jour, sans que les vaporeuses supercheries du clair-obscur viennent l'escamoter : le trait, c'est la probité du dessin, et chez Vierge il est merveilleux à la fois de vérité et d'esprit : pour lui la vérité n'est pas toujours belle *sans choix*, — comme l'affirment les réalistes intransigeants, — il choisit au contraire et il donne en même temps la synthèse et l'analyse, la synthèse qui campe le personnage dans l'expression générale de son allure, et l'analyse qui poursuit curieusement le détail dans ses caprices les plus délicats. Meissonier a aussi de ces heureuses vues d'ensemble que la précision du détail typique vient parfaire d'une manière amusante, mais trop souvent son bonhomme sent



VÊPRES SICILIENNES

« Cet homme nommé Drouet arrêta une belle fille de la noblesse... » (Michelet, *Histoire de France.*)

Dessin de Daniel Vierge.

le modèle ou le mannequin. Chez Fortuny, dont l'inspiration est plus libre que celle de Meissonier, la fanfreluche prend quelquefois trop d'importance, au détriment de la tenue générale de l'œuvre; à notre avis, Vierge a mieux l'équilibre de ces deux facultés qu'il est rare de trouver réunies en de bonnes proportions dans un cerveau d'artiste.

C'est le croquis d'après la nature qui ne pose pas, qui a développé chez Vierge ces facultés, car toute sa vie il fut un infatigable croquiste; le crayon toujours en main, l'esprit en éveil, il dessi-



INSULTES AUX ENVOYÉS DU PAPE BENOIT (1408)
Dessin de Daniel Vierge.

nait en traits rapides tout ce qui se trouvait autour de lui, et de préférence toutes les manifestations de la vie, les mouvements les plus instantanés. Un trait le prouvera: arrêté en 1870 par des soldats français, sous le coup d'une terrible accusation, celle d'espionnage, il ne dut son élargissement qu'à M. Charles Yriarte, mais son séjour en prison ne l'avait pas une minute dérangé de son occupation favorite, car il en sortit plus riche d'une quantité de croquis faits d'après les soldats qui le gardaient.

Cependant, au cours de ses études, une petite révolution se



ADOLPHE DE GUELDRE PARRICIDE

« Il le traîne cinq lieues à pied, sans chausses, dans la neige... » (Michelet, *Histoire de France.*)

Dessin de Daniel Vierge.

produisit dans la documentation artistique : la photographie, qui jusque-là n'avait guère servi que pour le portrait, commença de fournir aux dessinateurs des renseigements qu'il était souvent trop facile de copier tout simplement en laissant dormir son imagination. Bon nombre se laissèrent prendre à l'appât de cette nouveauté. Vierge, jamais. Il se contenta d'observer le rendu que donne la photographie, ses hasards heureux, mais cela l'incita tout simplement à penser qu'il fallait faire de plus en plus vrai pour ne pas avoir à souffrir de la concurrence de cet œil inintelligent qui fixe l'image sans comprendre et sans élaguer, mais qui par-



LOUIS XI ET CHARLES LE TÉMÉRAIRE

Dessin de Daniel Vierge.

fois étonne les artistes eux-mêmes par ses chances imprévues et leur indique ce qu'ils n'avaient pas remarqué, — et de plus en plus fantaisiste, pour donner (ce que ne donne pas l'instrument le plus perfectionné), l'esprit même de l'artiste, la poésie de sa pensée.

C'est par là que Vierge se rattache à cette série de fantaisistes qui se sont fait depuis peu de temps leur place au soleil de la notoriété, — depuis que l'Ecole et ses critiques officiels ont perdu leur prestige aux yeux des amateurs intelligents. — Regardez les dessins qui sont de lui dans l'*Histoire de France* de Michelet (car vous reconnaîtrez tout de suite qu'un grand nombre de ces dessins sont de son père Vincente Urrabieta-Vierge ou de son frère



MORT D'HENRI II

« Un éclat de bois lui arracha la visière de son casque et lui entra dans la cervelle... » (Michelet, *Histoire de France.*)

Dessin de Daniel Vierge.

Samuel Vierge, ses collaborateurs anonymes dans cette publication) et voyez quelle manière imprévue, originale, intelligente il a de comprendre l'illustration. Comment Michelet fait-il revivre les temps disparus? par le détail typique, bien choisi, l'anecdote qui révèle le personnage cent fois mieux que les essais de vue d'ensemble d'un Henri Martin ; il galvanise dans son tombeau le héros mort depuis des siècles et nous introduit dans sa vie particulière, reconstituée par des détails véridiques, détails que l'on pourrait comparer à ces touches de lumière que Rembrandt fait habilement saillir des ombres d'une eau-forte, et qui évoquent le personnage avec plus d'intensité que s'il était peint tout entier dans ses moindres détails. Vierge a compris de même l'illustration : la scène qu'il invente est toujours épisodique. Un coin de nature observé, croqué quelque part dans son intensité de caractère, fait le lieu de la scène, quelquefois elle se passe dans un effet de brouillard ou de nuit, ce qu'un esprit moins libre, intimidé par la majesté de l'Histoire, n'aurait jamais osé. Dans ce milieu, les personnages se meuvent avec un imprévu de mouvements que seul peut imaginer un homme qui autant que Vierge a observé la nature dans ses plus bizarres manifestations. Quant au costume, c'est merveille de voir comment il est reconstitué. Regardez la *Procession de l'Inquisition,* une des plus belles pages de Vierge, dont la reproduction accompagne cette étude, et dites si l'on ne jurerait pas que l'artiste a vu de ses yeux la scène cruelle se dérouler devant lui pendant qu'il prenait à loisir ses croquis et ses notes.

C'est la poésie de l'histoire de France que nous donne Daniel Vierge, les spectacles abolis racontés par un *voyant* doué d'une acuité terrible, qui, tour à tour et selon le sujet, voit sombre, ou grotesque, ou poétique, ou grandiose, mais qui ne voit jamais *banal*. Par exemple, les amateurs de *convenu* n'ont que faire d'ouvrir le volume : qu'ils cherchent une histoire de France illustrée par Horace Vernet, s'il en existe.

Fils de Vincente Urrabieta-Ortiz, dessinateur dont le nom est célèbre en Espagne et en Amérique, Daniel Urrabieta-Vierge est né à Madrid le 5 mars 1851. Ce nom de Vierge, qu'il a adopté pour signer ses ouvrages, est celui de sa mère. Daniel Vierge eut cette heureuse chance, si rare, d'être encouragé dès son enfance dans ses dispositions artistiques : en 1864, à treize ans, il entrait à l'école



LA BARQUE D'HENRI III SUR LA SAÔNE

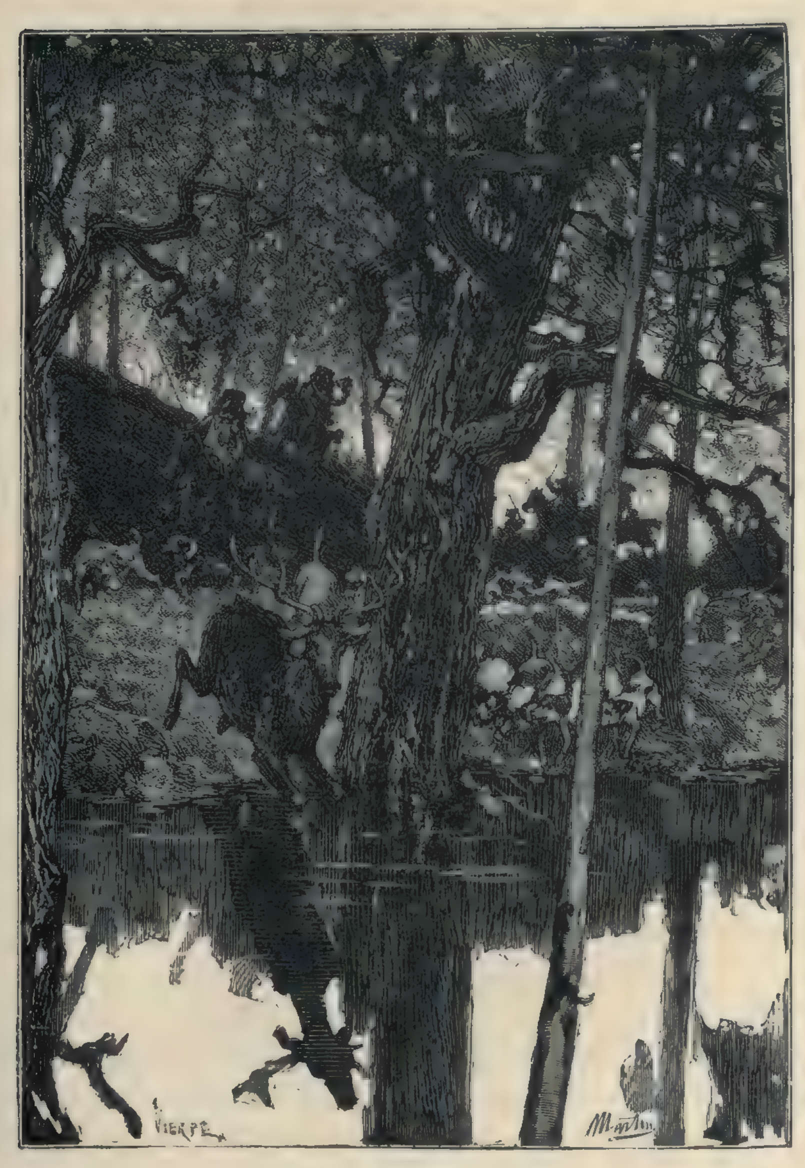
« Couché tout le jour chez lui, il se levait pour se coucher sur cette barque... » (Michelet, *Histoire de France.*)

Dessin de Daniel Vierge.

des Beaux-Arts de Madrid où il eut pour professeur Frédérico de Madrazzo ; il en sortit cinq ans après, riche de succès, mais, à ce qu'il paraît, très peu impressionné par la grandeur de l'art classique, ne rêvant que d'étudier la vie moderne, et à l'endroit même où elle est la plus active, c'est-à-dire à Paris. Il vint donc à Paris avec l'intention de faire des tableaux; mais la fatalité en avait décidé autrement : il devait être dessinateur. En 1870, la guerre éclatait, on ne pouvait plus songer à placer de la peinture. Un autre serait peut-être retourné en Espagne. Vierge n'en eut garde, il y avait trop d'occasions intéressantes pour un amoureux des scènes dramatiques. Vierge dessina la guerre, dessina la Commune et la terrible répression qui la suivit. S'il veut un jour laisser publier ces croquis, rien ne pourra mieux rappeler aux Parisiens les affres de cette époque maudite. La guerre finie, la Commune écrasée, la bourse de Vierge se faisait légère, il fallait songer à un travail productif. M. Yriarte, le fin critique du *Figaro*, alors directeur du *Monde illlustré*, accueillit de suite le jeune dessinateur ; M. Lacroix, l'infatigable et intelligent éditeur[1], lui commanda ses premières illustrations. Vierge fut *lui-même* presque tout de suite, mais non sans avoir à livrer de nombreux combats : les lecteurs du *Monde illustré*, gens ennemis des révolutions en art, ne voulaient pas admettre une manière aussi différente de celle de Janet-Lange. Vierge tint bon, dessina à son idée, et quelques années ne s'étaient pas écoulées qu'il avait fait école, pour les raisons multiples que nous avons données plus haut, et pour d'autres encore.

En effet, Vierge a non seulement changé le côté graphique de l'illustration en introduisant la *tache*, mais il a donné une impulsion toute nouvelle à la gravure sur bois, procédé ordinaire de la reproduction dans les publications illustrées. Edmond Morin avait commencé, averti peut-être par les travaux de l'anglais Gilbert, à exiger des graveurs autre chose que le trait et les hachures veules et grisâtres qui avaient cours dans l'illustration ; mais le pauvre artiste, malgré sa persévérance et son talent, n'avait jamais été pris au sérieux. Vierge fut plus heureux. Peut-être profita-t-il aussi de

[1] C'est à la courtoise obligeance de M. Lacroix que l'*Artiste* doit la communication des précieux bois, exécutés d'après les dessins de Vierge pour l'*Histoire de France* de Michelet. D'autre part, M. Conquet a bien voulu nous communiquer le frontispice de l'*Espagnole*, la nouvelle de M. Emile Bergerat, qu'il a éditée avec des illustrations de Vierge, et nous autoriser à reproduire, du même artiste, l'aquarelle inédite, faisant partie de sa collection personnelle, *Pablo et Diego*, dont Vierge a emprunté le sujet à *Pablo de Ségovie*, ch. IX.



CHASSE DE LOUIS XIII

« Mazarin le tenait par cet étourdissement de fêtes... » (Michelet, *Histoire de France.*)

Dessin de Daniel Vierge.

la voie péniblement défrichée par Edmond Morin : il osa la belle tache noire qui fait chanter les gris, et la partie laissée au trait qui donne les grandes lumières ; il forma ainsi à ses idées toute une troupe de graveurs : Lepère, Léveillé, Bellanger, Paris, Collingridge, Langeval, etc. C'est depuis ce temps que l'illustration a fait des progrès toujours croissants, il suffit pour s'en convaincre de parcourir deux volumes du *Monde illustré* ou de l'*Illustration* à trente ans de distance, par exemple les années 1863 et 1893.

Il faudrait de longues pages pour citer et apprécier comme il convient les innombrables dessins de Vierge. Extraordinaire aussi est la variété des sujets qu'il a traités. Drames, comédies, ballets, opéras, scènes de guerres étrangères, fantaisies, romans, il a tout abordé avec un égal succès, et la progression de son talent ne s'est pas arrêtée jusqu'à ce volume qui est le couronnement de sa première manière, *Pablo de Ségovie*, l'un des plus purs chefs-d'œuvre de l'illustration. Comme il terminait cette collection de dessins, celle qui donne le mieux une idée exacte de son génie fait de clarté, de couleur, de bonne humeur et d'esprit, il tomba malade tout-à-coup et fut momentanément privé de l'usage du bras droit. Un tel accident eût terrassé tout autre artiste, mais Vierge est doué d'une admirable énergie ; il se mit tout de suite à essayer de dessiner de la main gauche et y parvint en deux ans ; seulement, comme une main inexercée vient moins facilement à bout des délicatesses du trait, il changea de manière, tout simplement, et peignit en blanc et noir au lieu de raffiner sur les grâces de son croquis. Cette seconde manière, nous l'aimons autant que la première : Vierge y grandit comme clair-obscuriste, comme *tachiste*, simplifiant pour donner plus de force et de clarté ; son sentiment des valeurs s'y est développé, et le peintre qu'il voulait être y apparaît presque tout entier, la couleur en moins ; quand les riches amateurs vont *se mettre sur* les Daniel Vierge, comme disent les marchands, ils voudront avoir dans leur galerie, à côté d'un délicat Vierge à la plume, un puissant Vierge à la gouache, une des pages de l'*Espagnole*, que Conquet a éditée, de l'*Histoire de la Monja*, ou du *Don Quichotte*, qui sont en cours de publication.

Cette dernière série, il nous a été donné de l'admirer dans le joli atelier de la rue Guttemberg, à Boulogne-sur-Seine ; c'est là, au fond d'un tranquille jardin, que le grand artiste, soigné avec une touchante sollicitude par Mme Vierge, a peu à peu recouvré sa

belle santé de jadis : encore quelque temps et toute trace de maladie sera effacée. Il peint avec ardeur dans cet atelier où tout est admirablement disposé pour son travail : d'un côté la pittoresque collection des costumes qu'il préfère, surtout ces anciens vêtements espagnols où le luxe des broderies le dispute à la grâce de la coupe, les culottes Louis XIII qu'il a dessinées avec de si beaux plis dans le *Don Pablo*, les habits premier Empire de l'*Espagnole;* d'un autre côté les bibliothèques de livres et de documents, où l'infatigable chercheur se renseigne; enfin l'immense cartonnier qui renferme, valeur inestimable ! une grande partie de son œuvre dessiné.



BATAILLE DE FONTENOY

Dessin de Daniel Vierge.

C'est là que Vierge revit en ce moment, par la pensée, l'épopée chimérique de l'ingénieux hidalgo dont il est, de par sa nationalité et la nature de son talent, le peintre autorisé entre tous. Il a voulu, avant de se mettre à la besogne, se documenter sur place, suivant son habitude, et l'année dernière, du 15 septembre au 16 novembre, il a suivi pas à pas son chevalier par les pauvres bourgades de la Manche où le génie de Cervantès le fait errer, en quête d'héroïques actions, au milieu des bourrades et des huées de la populace. Voyage difficile, dans un pays dont les touristes craignent la population sauvage et peu hospitalière, et que l'on fait à nouveau avec le maître, rien qu'en regardant les albums de croquis qu'il feuillette sous vos yeux, tout en suivant son

itinéraire sur la carte pour mieux rappeler ses souvenirs. Il y a de tout dans ces albums : des intérieurs, des clochers, des aquarelles de montagnes d'une couleur admirable, des groupes de personnages fixés sur le papier en quelques traits par ce crayon merveilleux dont la concision n'a pas d'égale. Croquis à Marquès, à Argamasilla de Alba, à Criptana, à l'Alcazar de San-Juan, à San-Pedro, où les curieux détails d'architecture abondent, — miradors, ferrures, madones aux lanternes, — intérieur délicieux de pittoresque au Toboso, pays de l'aimable et mythique Dulcinée, vues de la



L'ESPAGNOLE
Frontispice de Daniel Vierge pour la nouvelle d'Émile Bergerat.

Sierra Morena, dont les cimes sombres, bleues ou rougeâtres, sont miraculeusement rendues par quelques taches de couleur, croquis de Montiel, le château de Pierre-le-Cruel, puis la cave de Montesino où Don Quichotte se fait descendre par Sancho Pança et celle où Cervantès enfermé écrivit une partie de son livre. De temps à autre, des instantanés d'une caravane : c'est celle des voyageurs, montés à âne et à mulet, qui défile le long d'une gorge hérissée de chênes nains, — puis, au bas de plusieurs pages, cette note de la main de Vierge : *Noche famose*, en souvenir de Cardenas,

dont l'hôtellerie était d'aspect si particulièrement rébarbatif et dont l'hôtesse fut si grossière que M[me] Vierge prit peur et préféra poursuivre sa route à travers la montagne, à la nuit tombée, pour atteindre une gare problématique et lointaine. Dur voyage, mais le but de Vierge est atteint, sa moisson de renseignements est faite : il nous donnera le Don Quichotte tel que Cervantès l'a rêvé, placé pour la première fois dans le milieu exact où la fantaisie du poète l'a promené. Cette œuvre nouvelle, commandée par un éditeur américain, sera de longue haleine, comprendra trois ou quatre cents dessins. Inutile d'en prédire le succès, car il est une fatalité heureuse, c'est que les ouvrages d'art d'un mérite hors ligne arrivent tôt ou tard à la célébrité qu'ils méritent. Vierge a l'admiration fervente des artistes, celle des amateurs aura été plus lente à se décider, mais avant peu ses plus minces croquis seront couverts d'or, comme ceux de Meissonier et de Fortuny.

LOUIS MORIN.





AU

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PEINTURE ET SCULPTURE



OUJOURS grande affluence de visiteurs aux expositions artistiques des Cercles parisiens. Rue Volney, au Cercle artistique et littéraire, — chaque année, le premier en date à ouvrir la sienne, inaugurant ainsi la série des expositions particulières, préludes du Salon annuel, — la cohue coutumière ne désemplit pas la salle des Fêtes et les dépendances, où les artistes de la maison invitent le public mondain à aller apprécier leurs œuvres nouvelles.

Il en est d'intéressantes; d'aucunes même d'une rare saveur d'art. Telle la *Cérès* de M. Henri Martin, figure d'une grâce toute virgilienne, vêtue d'une draperie sombre, le buste seul émergeant du cadre ; le galbe se dessine, avec la pureté de lignes d'une antique, sur le fond d'or des moissons qui ondulent mollement dans un paysage ensoleillé, et le visage aux traits nobles et calmes se modèle dans la demi-teinte qui emprunte au procédé si spécial de

l'artiste une extrême délicatesse. L'œuvre de M. Martin a un charme profond et une poésie intense; mieux encore, elle a du style. M. Raphaël Collin a mis l'habituelle distinction de sa manière dans une figure de jeune fille, *Primrose*, dont l'expression alanguie est d'un joli sentiment, un peu mièvre toutefois. Malgré une facture sommaire et des dimensions restreintes, l'esquisse de M. Paul Buffet, *Homère et Virgile s'entretiennent avec les Muses au Parnasse*, semble promettre, à l'exécution définitive, une composition décorative de belle ordonnance. M. Paul Leroy nous montre un pittoresque intérieur oriental, aux types sincèrement observés et finement rendus, avec l'*Aveugle chargé de donner l'heure dans le village d'El-Bordj (Liban)*. Une œuvre importante de M. Albert Maignan, les *Voix du tocsin*, dont on se plut, il y a quelques années, lorsqu'elle fut exposée au Salon des Champs-Élysées, à vanter le réel mérite, reparaît ici dans des proportions très réduites; il est curieux de constater combien le sujet perd de son caractère, exécuté à cette petite dimension; d'où l'on peut conclure, une fois de plus, qu'il n'est pas indifférent que l'artiste se préoccupe d'une certaine concordance entre le genre du sujet traité et les dimensions du tableau : de la congruité de cette adaptation, l'œuvre d'art tire, en grande partie, son entière expression, sa complète signification. Les deux tableaux de M. Merson nous en fourniraient, s'il en était besoin, une nouvelle preuve : non pas que le sentiment religieux, qu'il excelle à interpréter, ne soit exprimé, dans ses petites toiles, avec un accent très sincère; mais, dans l'*Ermite* spécialement, on pourrait souhaiter que la figure du solitaire et le site lui-même ne fussent pas traités en d'aussi minuscules dimensions.

La mélancolie de l'heure crépusculaire a inspiré à M. Gaston Guignard un délicieux morceau de paysage, *A la brune en septembre*. De M. Iwill, le *Soir à Morsalines (Manche)* donne du même moment une impression non moins caractéristique, mais dans un sentiment tout différent avec les derniers reflets du couchant sur la mer. Le paysage de Normandie de M. Damoye montre de solides qualités d'exécution, ainsi que le *Soir d'Automne* de M. Adrien Demont, et encore la chaude et lumineuse page de M. Emile Barau, *En août*. Bien d'autres seraient à citer, parmi les paysagistes : M. Nozal, dont le *Port de Dives à marée basse* est vu d'un œil précis et brossé d'une main experte; M. Edmond Yon, toujours intéressant par la sûreté de notation de certains effets dans le paysage; M. Gosselin

qui a trouvé d'exquises délicatesses de touche dans l'*Eure à Anet* et surtout dans le *Lever de lune* (forêt de Fontainebleau) ; etc. etc., M. Fouace demeure le brillant virtuose de la nature morte ; ses *Poires* et ses *Faisans* défient, par la pâte savoureuse et l'aisance de l'exécution, les « dessertes » des maîtres réputés.

Voici les portraitistes de marque, les maîtres dont les toiles ont le don de piquer le plus vivement la curiosité du public élégant, ceux à qui l'on doit ce que le jargon courant dénomme les « clous » de l'exposition. M. Bonnat a envoyé deux morceaux, le portrait du docteur, Fournier et celui de M. Mézières, de l'Académie française. Pour peindre le premier, l'éminent portraitiste a volontiers atténué la vigueur de sa touche, la robustesse accoutumée de son modelé ; ce parti pris manifeste d'une exécution sobre et assouplie se traduit par une harmonie de tons, qui n'est pas sans charme et démontre, en tout cas, combien M. Bonnat est maître de son outil. Avec le portrait de M. Mézières, le tempérament du peintre reparaît dans toute la puissance de son originalité, pour produire un superbe morceau, saisissant par le relief, par la vie et le caractère : jamais, croyons-nous, l'auteur n'a fait preuve de plus de virtuosité, de maëstria peut-on dire, que dans cette toile. M. Carolus-Duran se montre ici son digne et brillant émule ; il expose deux portraits aussi, — traités avec ce brio, cette décision dans la facture en lesquels il excelle et dont s'émerveillent les purs dilettanti, — celui du sculpteur Cain, au modelé large et solide, qui met parfaitement en valeur la physionomie si caractérisée du maître animalier ; puis *Mon jardinier*, type très particularisé, au masque tanné par le soleil de Provence et le hâle méditerranéen, dont M. Carolus-Duran a rendu la rudesse de façon magistrale. Le *Portrait de M. Anatole France*, représenté dans l'intimité du home par M. Jean Veber, est finement peint, composé avec esprit, d'un arrangement original et amusant. M. Edouard Sain a exposé un portrait d'homme, sobre de ton et d'une belle tenue ; à l'actif du même artiste n'omettons pas une exquise étude de nu, *Liseuse*, l'un des plus délicats et des plus séduisants morceaux de cette exposition. Rarement le faire de M. Benjamin-Constant nous a paru aussi pondéré et distingué que dans le portrait de M. Claretie revêtu du frac d'académicien. M. J.-J. Werts est décidément passé maître dans ces admirables petits portraits si fins et si vivants, où il sait éviter le maniérisme et la minutie sans rien omettre du caractère intime de ses modèles,

et où la facture reste aussi intéressante qu'elle le serait dans de grandes toiles : à ces divers points de vue, son portrait d'homme a la valeur d'un petit chef-d'œuvre. Le portrait de magistrat de M. Dinet rappelle, même dans cette gamme discrète, le fin et délicat coloriste qu'est l'artiste. M. Rixens est représenté là par un portrait d'homme, d'une vigueur de touche remarquable ; M. Chabas par une délicate effigie de M. Dorchain ; M. Buland, par un gracieux portrait féminin.

Les envois des sculpteurs, nécessairement restreints, comme nombre et comme importance, de par la nature même du local, nous offrent quelques morceaux de valeur. Comme tel il faut tout d'abord désigner un fort beau buste en marbre de M. Denys Puech, *Portrait de M. Constans, sénateur.* L'expression de la physionomie du célèbre homme politique, faite de finesse, de bonhomie et de ferme assurance, se dégage de ce marbre avec un accent de sincérité et une intensité de vie, vraiment saisissants. Signalons enfin l'élégance des statuettes de MM. Fournier et Léonard, l'étrangeté de celle de M. Savine, et de M. Marius Borrel l'ingéniosité d'arrangement et l'originalité dans un fin médaillon, *Comœdia.*

JEAN ALBOIZE.





AU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE



UAND on entre dans le riche et vaste salon de l'Union artistique, on a tout d'abord les yeux attirés, retenus et charmés par le beau portrait de Mme la vicomtesse de B..., qui porte la signature de Théobald Chartran. Sur un fond gris-clair légèrement doré, elle se présente presque de face, la très séduisante vicomtesse, le bras replié sur le dossier bas de la chaise de cuir gauffré où elle siége, toute rayonnante de jeunesse exquise et de grâce souveraine. Une main gantée, l'autre nue avec un rubis qui brille sur la fine rondeur des doigts fuselés, son buste svelte et plein s'épanouit, avec la fraîche splendeur d'une floraison printanière, sur les dentelles et les fourrures de la blanche robe élégamment décolletée. Les cheveux châtain-clair frisent en petites boucles sur un front de déesse, qu'illumine triomphalement la flamme chaude et joyeuse des yeux d'or brun. Certes, j'entendais des voix autorisées formuler près de moi certaines restrictions techniques, sur la mollesse du modelé, sur le peu de relief et de profondeur de la facture, sur telles

ombres et telles lumières ; je n'en restai pas moins sous le charme, et je me laissai aller sans résistance au plaisir délicieux de contempler, en son double enchantement, cette merveille de la nature, développée par la culture sociale, et fixée, caractérisée à souhait, par un art aussi harmonieux qu'expressif. Car elle donne vraiment l'illusion de la réalité, cette fière et caressante figure aux lèvres rieuses et bien arquées, aux narines délicatement sensuelles sous la double courbe des sourcils purs. La sève généreuse de la vie en fleur semble animer ces fermes carnations, rosées comme une aurore de mai, et qui, sans rien de factice, sans aucune indication sèche qui les accentue ni les cerne, baignent et jouent dans l'air ambiant avec toute la souplesse et toute la limpidité désirables.

A deux pas de cette apparition que l'on quitte à regret, un portrait d'homme par Léon Bonnat forme avec elle un contraste curieux. Après l'œuvre d'art où rayonne tout le charme de l'Éternel féminin, voici l'œuvre d'art où s'affirme toute l'énergie d'une nature essentiellement mâle. Quelle joyeuseté ronde et fine dans cette figure ouverte, dont luit le large front chauve entre les touffes de cheveux garnissant encore les tempes ! Et sous les sourcils châtain-roux aux poils drus et dressés, comme les yeux spirituels rient franchement, ainsi que la bouche entr'ouverte et parlante sous les moustaches grises ! Accentué par les valeurs vigoureuses de la cravate blanche et du veston noir, le rose-brique des carnations se détache vivement du fond verdâtre, avec des coups de clarté qui en accusent le relief et les transparences.

Avec M. Machard, nous voici revenus à la haute noblesse féminine ; et sa très distinguée comtesse de B... ne le cède aucunement en luxueuse élégance à la vicomtesse de M. Chartran. C'est une fort jolie blonde à la chevelure relevée haut sur des yeux clairs très expressifs, et qui, parée d'un collier à quintuple rangée de perles, offre, en sa riche toilette de bal, une caressante harmonie de teintes roses et blanches, où l'on admire sa fine main veinée de bleu.

Si M. J.-J. Weerts nous présente des portraits de dimensions plus restreintes, c'est pour y mieux concentrer l'effet, c'est pour y mettre plus de caractère et d'intensité, pour y montrer un art plus condensé, une expression plus subtile. Il semble avoir créé un genre avec ses précieuses petites toiles ; et l'on est très friand de

sa signature dans le meilleur monde. Mme Lebey et Mme Sixte-Serive doivent être fort contentes de lui, cette dernière surtout, car il a rendu à merveille la grâce naturelle de sa beauté brune et le bon goût de ses coquets atours.

On ne regarde pas assez, peut-être, les deux figures exposées par M. Alphonse Monchablon ; et peut-être regarde-t-on un peu trop la belle Madame L. L.., peinte en buste par M. François Flameng. C'est à grand'peine que l'on peut approcher cette beauté fière, si nombreuse est toujours la foule qui se presse devant elle! Blanche et rousse, et de satin blanc habillée, elle a grand air, ma foi ! dans son cadre minuscule, et s'enlève bien sur le rideau rouge du fond. Peinture aux tons d'ivoire, solide mais un peu dure, et qui miroite quoiqu'elle soit mate. Une tache d'ombre trop accentuée dépare le front, à notre avis du moins, car autour de nous c'est un concert de louanges sans réserves.

On apprécie beaucoup, un peu plus loin, le portrait de M. Edouard Philippe si magistralement enlevé par M. Berne-Bellecour, et la vieille dame à papillotes grises, à pelisse fourrée, à mitaines de dentelles noires, que Marcel Baschet nous montre vénérable et sereine, dans une intimité si doucement familiale.

Le *Poète à la mandoline* est un des plus intéressants chefs-d'œuvre que nous devions au maître portraitiste Carolus-Duran. Ici, dans l'impression produite, il n'y a pas à faire la part de la séduction qu'exerce une radieuse beauté féminine, rehaussée par toutes les ressources du luxe et du goût modernes. Non, tout l'effet appartient à l'artiste ; et la valeur de la figure peinte réside presque entièrement dans la façon, si singulièrement pénétrante, dont il en a senti et fait sentir l'expression. C'est simplement un très jeune homme, assis là, devant nous, de face, dans un fauteuil de velours rouge à dossier carré ; il est coiffé d'un petit bonnet de voyage évasé, sur les boucles châtaines encadrant l'ovale allongé de son frais visage ; et la cigarette aux lèvres sous l'ombre fine des moustaches naissantes, il pince les cordes de sa mandoline, en fixant droit sur nous le regard calme et recueilli de ses clairs yeux gris, si vivants, si personnels, si expressifs ! La blancheur du col, sur la cravate noire et le vêtement brun, donne au menton tout son relief et fait singulièrement valoir les tons roses du visage. C'est d'une vérité, d'une sincérité, d'une modernité flagrantes ; et c'est d'une si belle allure, d'un caractère si naturellement et si parfaitemement

artiste, qu'on se croirait devant une figure de la première Renaissance italienne. — Dans le *Crépuscule d'or* qu'il expose avec son *Poète à la mandoline*, le maître-portaitiste se révèle d'autre part comme un paysagiste hors ligne : les premiers plans sablonneux montent vers un large bouquet d'arbres, qui se dessinent en masses d'un vert sombre sur la pourpre et l'or d'un superbe coucher de soleil. Dans ce ciel embrasé, vibre, avec toute son austère vigueur, la magique lumière des beaux soirs ; et l'on se rappelle le merveilleux alexandrin de Victor Hugo :

Sérénité de tout, majesté, force et grâce !..

M. Benjamin-Constant a peint Mlle Campbell avec sa maîtrise des bons jours ; et M. Roybet a copieusement chanté la gloire de M. Vigneron en deux toiles d'une jovialité toute flamande, qui sont « œuvres de haulte graisse ». D'un tout autre style est la *Fantaisie* d'Alfred Agache : cette belle et noble figure qu'on voit passer pensive, drapée de noir et de bleu, ses cheveux bruns couronnés de fleurs rouges, de fleurs d'or et de fleurs violettes, est tout ensemble profondément personnelle et hautement symbolique ; c'est le rêve et la vie. Et elle est ainsi conçue, ainsi faite, qu'on ne saurait plus l'oublier.

N'admirons pas outre mesure l'*Amour piqué* de M. William Bouguereau ; c'est un joli enfant nu avec un arc et des ailes ; rien de moins, rien de plus. C'est onctueux, ce n'est pas divin. Amour piqué mais peu piquant! — Deux remarquables figures d'hommes par Joseph Wencker. — De Jules Lefebvre, une touchante *Violetta*, et un robuste portrait de jeune femme qui, par la ferme et pleine sincérité du style, arrive à la beauté. Le portrait de M. Léon Daudet par Albert Besnard est un objet d'art qu'on ne saurait considérer comme négligeable ; mais j'y trouve peu d'intimité vive et peu de caractère.

Mme la comtesse de R... fait grand honneur à Édouard Sain ; elle est si ravissante et d'un si fin modelé, sous le croissant de diamants qui brille en ses cheveux blonds ! Plus encore vous plaira l'autre toile du maître, celle où vous verrez cette bonne vieille dame coiffée de noir et de violet, avec ses longs bandeaux de cheveux gris descendant derrière les oreilles. Comme le peintre a bien rendu la mansuétude maternelle qui flotte sur ce visage d'une douceur automnale, et dans ces yeux un peu éteints mais si vifs encore!

Je vous recommande la *Blonde* de Paul Duthoit, une blonde ardente et qui fait merveille, toute en noir, sur fond bleu. — Vous pourrez apprécier aussi une blonde aux yeux bruns, en robe verte et blanche, exposée par Léon Comerre, et la tête d'étude signée Aviat, une superbe fillette rousse et rose en grand chapeau Rubens. Je ne puis maintenant que signaler à la hâte les envois de MM. Schommer, Albert Aublet, Blanche, Axilette, Gustave Courtois, Jalabert, Jean Benner, Aimé Morot, Parrot, Saintin, Wauters....

Avec M. Gervex, nous entrons dans la peinture de genre. Outre son exquis portrait d'enfant sur la plage, il a donné un piquant tableau d'histoire anecdotique, *Première entrevue du général Bonaparte et de Joséphine Beauharnais.* Tous deux, elle et lui, le général et la charmeresse, ils sont assis, tête à tête, sur un étroit canapé vert, un vrai canapé du temps, un canapé imprégné de couleur locale. Sérieux, attentif, passionné déjà, Bonaparte écoute Joséphine, qui, décolletée, les bras nus, le corps moulé sous les plis légers de son étroite robe transparente et fleurie, lève son éventail d'un geste de coquetterie séductrice et triomphante. Pour ce petit cadre, je donnerais hardiment tous les costumes et tous les décors de *Madame Sans-Gêne.*

La toile de M. Édouard Detaille est portée au catalogue sous cette rubrique : *Les Grenadiers à cheval à Eylau. — « Haut les têtes ! »* C'est encore de l'anecdote historique, quoique les personnages se meuvent ici en plein héroïsme militaire, en pleine épopée impériale. Dans cette charge de cavalerie, tout est exact, tout est correct, et la mise en scène est très curieusement pittoresque. Mais n'y cherchez pas l'*au-delà,* l'âme transcendante des hommes et des choses. A cette page d'épopée, il ne manque que le souffle épique. Le peintre est un artiste excellent, mais un poète médiocre.

La *Zaïre* que M. Georges Claude a peinte comme modèle de tapisseries pour la Manufacture nationale des Gobelins, a le double mérite de nous donner une charmante illustration de la tragédie de Voltaire et les figures très ressemblantes, très caractéristiques sous le costume oriental, de Mlle Bartet et de M. Mounet-Sully. Ne quittons pas les toiles de genre, sans un souvenir pour le *Pêcheur* et les *Bribeurs* de M. Friant, et pour le *Colporteur* et le *Savetier* de M. Fichel ; ce sont des scènes d'un art très spirituel et vraiment français.

Parmi les paysages, il faut signaler particulièrement les deux *Plages de Berck-sur-Mer* par Maurice Courant, le *Chemin de Kerlou* par Camille Bernier, le *Matin à l'abreuvoir* par Léon Barillot, l'*Intérieur de pêcheur à Blakenberghe* de Paul Parfonry, la *Coupe des roseaux en Picardie* de Louis Japy, et surtout le bel envoi de Maurice Le Liepvre, *Dans la lande* et *Matinée d'octobre.*

A la sculpture, on remarque la ravissante statuette en marbre d'Alfred Lanson. Est-ce une Cérès, est-ce une Fortune, est-ce tout bonnement une moderne prêtresse de la Beauté ? Quoi qu'il en soit, le torse est un admirable morceau de nu ; les seins et la poitrine sont supérieurement modelés. — Le *Mac-Mahon*, *retour d'Italie*, de M. Crauk est d'un caractère bien marqué et d'une noble allure. — Maurice Ferrary expose un buste en bronze de Jeanne d'Arc ; on appréciera à sa haute valeur cette figure, d'expression un peu trop moderne peut-être, mais de bel et imposant aspect sous la couronne de laurier, avec ses bandeaux plats qui l'encadrent sur le métal de l'armure. — Deux études par René de Saint-Marceaux, et deux portraits par Antonin Carlès, méritent de vifs éloges, ainsi que la *Druidesse* de M. Mercié. Outre ses jolies fillettes de marbre en plein *Cyclone,* M. Prosper d'Epinay nous présente un curieux cardinal en terre cuite coloriée, qui, avec la robe et la calotte rouges, a du rouge éparpillé jusque sur ses cheveux noirs, probablement pour y marquer les reflets de la pourpre ! — Le buste en marbre de Mlle M.., par M. Gérôme, est aussi un essai de statuaire polychrome : l'ensemble est d'une harmonie bien fondue ; et pour accentuer encore l'originalité de l'œuvre, l'artiste a sculpté à sa base, en guise d'ornementation, une minuscule figurine, une toute petite fée, pas plus haute que la reine Mab, qui se hausse et se joue entre les fleurs ornant le sein de la grande figure. L'avenir appartiendrait-il à cet art aujourd'hui nouveau, ou tout au moins fraîchement renouvelé des Grecs ?

ÉMILE BLEMONT.





LE MOIS DRAMATIQUE

Théâtre-Libre : *En l'attendant,* comédie en un acte, de M. Léon Roux. — *L'Assomption de Hannele Mattern,* poème de rêve en deux parties, traduit de M. Gerarth Hauptmann par M. Jean Thorel.

Odéon : *Fausse manœuvre,* comédie en un acte, de MM. Bertol-Graivil et Marc-Sonal. — *Yanthis,* pièce en quatre actes, en vers, de M. Jean Lorrain. — *Le Bourgeois républicain,* comédie en un acte, de M. Albin Valabrègue.



fin de nous rendre compte de la place prise par le Théâtre-Libre dans l'évolution de l'art dramatique, supposons un instant que ce théâtre disparaît tout à coup, que M. Antoine renonce à l'œuvre si vaillamment entreprise, si courageusement continuée, si intelligemment conduite à la grande joie de tous les dilettanti de l'art, de tous les esthètes amateurs ou de profession, embrigadés ou non dans une de ces nombreuses écoles contemporaines qu'un lien commun, le culte du beau, rattache entre elles, et que divisent des principes, des dogmes et des procédés bien différents, semble-t-il d'abord, mais dont les séparations sont, à notre humble avis, plus apparentes que réelles. Qui, parmi tous ceux-là, ne regretterait le Théâtre-Libre ? Qui ne déplorerait à l'égal d'une perte artistique, la disparition d'une œuvre qui paraît aujourd'hui aux moins chaleureux de ses amis, non-seulement intéressante mais encore incontestablement utile ?

C'est que le Théâtre-Libre est aujourd'hui devenu aux yeux de tous le champ d'expérience de l'art dramatique, une sorte de terrain neutre dans lequel chacun est libre d'aller jeter sa semence, de l'y faire germer et croître pour nous permettre ensuite d'en apprécier la qualité et la valeur par la saveur des fruits obtenus. On sait d'avance que le fruit qu'on est invité à déguster là est un fruit nouvellement éclos, porté par une plante

encore inconnue, et venu à maturité probablement à l'aide de procédés récemment découverts, n'ayant qu'une parenté lointaine avec l'arrosage, la fumure et la trop banale serre-chaude.

C'est donc l'attrait de l'inconnu, de l'inédit, du non déjà vu, qu'exerce sur nous tous le Théâtre-Libre. Et comme on y est heureux quand la saveur des fruits offerts nous fait découvrir une graine nouvelle, qu'on pourra bientôt ensemencer ailleurs, dans les terres consacrées à la grande culture de l'art ! Et puis ces terres, — officielles et semi-officielles, — sont si encombrées, il est si difficile d'y trouver une place pour la plus petite semence nouvelle, que chacun doit être reconnaissant à M. Antoine d'avoir fait de son tout petit champ d'expériences une sorte de domaine public, d'avoir poussé la générosité jusqu'à ne rien dédaigner d'avance, jusqu'à tout admettre chez lui, y laisser tout germer et tout éclore. Il sait bien qu'au temps de la moisson la séparation entre les bons et les mauvais fruits doit se faire d'elle-même, que le goût public, ce maître divin, distingue tôt ou tard l'ivraie du bon grain et que, grâce à lui, le champ de l'art ne risque pas de s'encombrer d'étouffantes plantes parasites.

Le dernier spectacle que nous a offert M. Antoine, convenons-en aussitôt, n'a pas été pour nous un succulent régal. Comme, après ce que nous venons de dire, on ne peut nous accuser de parti-pris, nous déclarons carrément que, des fruits dégustés alors, l'un nous a paru détestable, l'autre d'un goût douteux.

La pièce de M. Léon Roux, *En l'attendant*, manque de naturel, de vraisemblance et de sens. Une jeune fille daigne nous instruire, en termes médiocrement virginaux, de l'horreur qu'elle professe pour le sexe laid et du mépris dont elle couvre ce qu'on appelle l'amour. Elle nous déclare conséquemment qu'elle ne se mariera jamais. Mais voici que sa mère lui présente un prétendant ; c'est un sculpteur. Elle se moque de lui sans façon, le raille dans son sexe et dans sa profession. Le sculpteur stoïquement froid l'écoute sans sourciller ; puis, ironique à son tour, il lui rend railleries pour railleries, outrages pour outrages, et il en résulte que la virago, domptée, tombe dans ses bras. Elle a trouvé plus fort, plus froid et aussi insolent qu'elle, donc elle se marie !

Avez-vous compris ? Non ? — C'est comme moi ! — Si ? Tant mieux ! et je vous en loue. — N'empêche que je serais surpris au plus haut point si M. Léon Roux nous apprend un jour que de tels époux ont eu beaucoup d'enfants.

La pièce de résistance consistait en l'*Assomption de Hannele Mattern* de M. Gerarth Hauptmann, traduite par M. Jean Thorel. Les *Ames solitaires*, du même auteur, interdites à la suite d'évènements que l'on sait, nous avaient paru, à la répétition générale, la soutenance fort convenablement dramatique d'une thèse intéressante, en partie vraie, tout au moins originale ; on connaît le sujet et nous n'avons pas à l'exposer ici. Mais il en

va tout autrement de l'*Assomption d'Hannele*; il est vrai que l'auteur nous a prévenus, ce n'est qu'un poème de rêve. Aussi rien de dramatique; nous sommes pendant deux heures les spectateurs *enténébrés* du rêve d'une fillette de quatorze ans.

Hannele, orpheline de mère, a un père ivrogne et est très malheureuse. De désespoir, elle a voulu se noyer dans l'étang. Le maître d'école l'a sauvée et l'apporte, mourante, dans l'asile des pauvres. Sa sœur, le médecin viennent la soigner; elle tremble; elle a peur. Bientôt elle s'endort, et dans la nuit elle entend la voix de sa mère, dont la figure lui apparaît surnaturellement lumineuse.

Et plus que jamais dans l'obscurité on nous représente dans tous ses détails le rêve de la fillette. Hannele se voit mourir; sa mère et Jésus-Christ la reçoivent, tandis que ses petites amies de l'école viennent lui dire adieu. On la revêt d'une robe blanche, on la couronne de roses et on la dépose dans un cercueil de cristal, pendant que Jésus-Christ reproche à son père son ivrognerie. Puis les anges descendent la chercher et l'emmènent avec eux dans le Paradis.

Ces représentations fantastiques, ces songes ingénieusement figurés à l'aide d'obscurité opaque, insondable d'une part, et de projection électrique de l'autre, ces évolutions aériennes d'anges et d'esprits lumineux, tout cela appartient-il absolument à l'art dramatique, et de tels spectacles éveillent-ils en nous les sensations et les émotions que nous allons chercher au théâtre ? La question mérite au moins d'être posée. Elle l'a été par la pièce de M. Hauptmann. Quant à la réponse, les avis sont partagés; depuis la représentation du Théâtre-Libre, les critiques en sont venus aux mains, et si les uns ont sacré chef-d'œuvre l'*Assomption d'Hannele Mattern*, les autres ont dit à l'encontre : « Ça, de l'art ? C'est un méchant truquage de mise en scène fantomatique ! Il n'y a pas là-dedans ombre d'observation vraie, ni même d'imagination, ni de talent d'aucune sorte; c'est au-dessous de rien. Si l'on a écrit de Berlin que la pièce obtenait en Allemagne un immense succès, d'autres correspondants sont venus affirmer tout justement le contraire. »

Pour nous, nous convenons n'avoir été ni émus, ni charmés par le spectacle et que si la vieille définition : « Le drame est l'image de la vie », est, et doit rester la bonne, il n'y a point place au théâtre — et il n'y en aura jamais, — pour des œuvres telles que l'*Assomption d'Hannele Mattern*.

Oh ! certes, il nous en coûterait de prononcer un jugement sans appel, et cependant nous dirons que de tels sujets nous paraissent bien mieux convenir au fabliau, au conte, au poème merveilleux qu'à la scène, à moins de les convertir en féeries. A la scène, ce qui m'intéresse, c'est l'action. Or, ici, où est-elle ? En outre, combien nous paraît bizarre ce mélange de réalisme presque canaille et d'idéalisme transcendental !

Que la recherche de la solution du problème esthétique, soulevé par la représentation du Théâtre-Libre, ne nous en fasse pas oublier les interprètes: Mlle Hellen, débordante de suavité maladive sur son grabat de petite fille

agonisante, MM. Antoine, Arquillière et Gémier, qui tiennent remarquablement leurs rôles. Félicitons aussi MM. Plinsart, Dujeu, MM^mes^ Zapoïska et Savelli.

C'est par *Une fausse manœuvre,* comédie en un acte, de MM. Bertol-Graivil et Marc-Sonal, qu'a débuté le spectacle, entièrement renouvelé, de l'Odéon.

Eh oui, la manœuvre est fausse, — oh ! combien ! — Il s'agit de la jalousie apportée comme réchaud dans un ménage qui se refroidit. Un dîner réchauffé ne vaut jamais rien. Il en va de même de l'amour, je crois ; la jalousie ne saurait lui donner qu'une chaleur factice, éphémère, ce ne pourrait être qu'un mauvais ingrédient, véritable gâte-sauce, susceptible de décomposer ou de faire tourner à l'aigre le meilleur de tous les mets : un peu de franchise, de sincère abandon, peut bien mieux que toutes les drogues, corriger les fadeurs accidentelles et redonner saveur et succulence.

MM. Bertol-Graivil et Marc-Sonal nous l'ont bien prouvé tout en voulant nous prouver le contraire. En effet, M. Georges Peyrol, le mari en train de se refroidir, ne croit pas un instant aux velléités infidèles de sa femme Henriette, et la seule qui se laisse prendre à la manœuvre et qui en ait quelque dépit, est celle même qui l'a suscitée, Mme de Nersac, veuve consolable, qui se jette d'autant plus éperduement dans les bras de M. de Montévrin qu'elle l'a vu aux pieds de son amie Henriette, ne se souvenant plus que c'est à sa seule prière qu'il s'était mis dans cette position d'adorateur *in partibus.*

Ce proverbe, — qui remplit toutes les conditions du proverbe, puisqu'il pourrait être facilement contredit par un autre, — est assez prestement enlevé par MM. Marsay et Clerget, et Mmes Roybet et Varly.

Quand le rideau se relève, le théâtre nous représente un parc merveilleux, clos d'un mur tapissé de verdoyants feuillages, aux allées ombreuses, avec des massifs et des plates-bandes, véritables fouillis de fleurs multicolores, dont les nuances s'harmonisent et se fondent dans un ensemble charmant. Un grand cèdre au tronc rugueux, aux branches idéalement majestueuses, dans lesquelles se jouent les rayons d'un soleil tendre et gai, occupe le centre de ce féerique décor. Un banc de pierre, surchargé de coussins soyeux, est adossé au tronc du cèdre. A droite s'élève une demeure monumentale, dans laquelle on pénètre par une large porte grillée. Des voix séraphiques chantent au loin.

C'est dans ce même décor, à l'ombre de ce cèdre géant, que vont se dérouler les quatre actes d'*Yanthis,* la pièce de M. Jean Lorrain. Seulement, les deux premiers se passent au printemps, tandis que la nature est dans tout l'éclat de sa fraîcheur, et les deux derniers à l'automne ; alors les fleurs sont mortes, les feuillages jaunis jonchent le gazon et le sable des

allées, un reste de verdure couronne à peine les arbres dénudés, leurs branches ne s'éclairent que des maigres reflets d'un soleil pâle et triste : la nature et les cœurs sont en deuil. Ce décor symbolique, inspiré jusqu'en ses moindre détails par M. Jean Lorrain lui-même, est peut-être ce qu'il y a de meilleur et de plus poétique dans sa poétique élégie, et si nous n'avons pas que des éloges à adresser au tableau, du moins nous louons le cadre sans restrictions ; dessins, contours et ornements en sont d'une poésie exquise : une âme de véritable artiste a passé par là. Quant au poëme même, à l'œuvre dramatique pure, que d'invraisemblances ! que de faiblesses regrettables ! en supposant même que faiblesses et invraisemblances aient été voulues.

Ce n'est pas de quatre actes que se compose la pièce, mais de deux scènes seulement, deux scènes susurrantes, douces, enveloppantes, d'une mélancolie pénétrante, d'une harmonie exquise de rythme et de sentiment. Tout le reste, si court, si sobre que cela soit, — chaque acte dure à peine dix ou douze minutes, — est encore trop long, car ces développements, d'une part ne servent en rien à l'action, par la raison toute simple que cette action est nulle, et d'autre part altèrent le charme, affadissent la beauté de l'image ; ainsi un voile de crêpe noir sur un bouquet de roses... Mais c'est trop disserter ; de quoi donc s'agit-il ?

Nous sommes en Illyrie, paraît-il. On daigne nous l'apprendre au second acte. Voilà qui me laisse indifférent dans un poëme de fantaisie pure ; mon esprit volera volontiers où le conduira l'aile capricieuse du poète, son guide. Il est prêt à le suivre, sans s'informer du but, dans l'inconnu, dans l'innommé, dans l'innommable même, pourvu qu'il soit sans cesse charmé et qu'il puisse se griser tout à l'aise du parfum délicieux et toujours inaltéré des fleurs mystiques du jardin éthéré de la muse.

Or, dans cette Illyrie, une Illyrie à part, il y avait, une fois, un roi Léontès qui avait un fils nommé Camillus. Ce roi Léontès avait, pour régner, tué jadis son frère, et ce frère avait une fille. Léontès, afin de pacifier son royaume, a formé le projet de marier son fils Camillus à la fille de son frère. Camillus ne veut point servir d'instrument à ces calculs politiques et s'enfuit du palais paternel en compagnie du bouffon Prisca. Ils courent le pays, en quête d'aventures, lorsqu'un soir, dans un parc solitaire, ils rencontrent une jeune fille d'une merveilleuse beauté. Camillus s'éprend d'elle. Cette jeune fille s'appelle Yanthis, et est aveugle ; Camillus ne l'en aime que mieux, et Yanthis séduite et instruite de ce qu'est la beauté en respirant une rose et en palpant de sa douce main d'aveugle le visage de Camillus, s'éprend de lui à son tour.

Or, cette Yanthis est justement la fille de feu le roi vaincu, reléguée dans cet asile solitaire, en compagnie de sa nourrice et d'un médecin, par ordre du roi Léontès. Elle est devenue aveugle dans l'incendie du palais paternel. Le médecin nous apprend, comme par hasard, que si un jour Yanthis pleure de joie, ses larmes seront le remède qui lui rendra la vue.

Cependant Léontès, désespérant du retour de son fils, décide d'épouser lui-même la jeune aveugle. Mais l'air de la cour, ou la compagnie d'un époux vieux et laid, — ce que pourtant son infirmité persistante ne permet pas à la jeune fille de constater *de visu,* — exercent sur la malheureuse Yanthis une funeste influence. Malade, presque mourante, elle est reconduite, à sa prière, dans l'asile de son enfance, là-bas à l'ombre du grand cèdre, témoin des aveux échangés avec Camillus. Lui, Camillus n'a pas quitté le parc ; il a élu domicile sur le banc de marbre adossé au cèdre, et il attend patiemment qu'Yanthis, dont il ignore le sort, revienne l'y rejoindre un jour.

Mais voici qu'on annonce l'arrivée de la jeune reine. O stupeur ! l'épouse de Léontès, c'est Yanthis ! Camillus à cette vue, a failli mourir !

Déguisé en joueur de mandoline, avec son inséparable bouffon Prisca, Camillus obtient de M. l'Intendant de donner une aubade à la reine. Prisca chante d'abord, mais Yanthis veut aussi entendre son compagnon. Camillus, après bien des hésitations, consent à chanter à son tour. Yanthis le reconnaît à la voix : c'est lui, c'est son amant ! elle se jette dans ses bras, le presse sur son cœur, et pleure de joie... Les larmes d'allégresse exercent l'effet prédit par le docteur ; Yanthis recouvre la vue, contemple les traits de son bien-aimé, et à bout de forces et d'émotions, se meurt sous son baiser !

Les deux scènes entre Yanthis et Camillus, leur première rencontre au premier acte, leur reconnaissance et leurs suprêmes adieux au dernier, voilà toute la pièce ; rien en dehors d'elles n'offre le moindre intérêt, car tout ce qui pourrait fournir matière à une situation, à une étude de sentiments, comme, par exemple, le mariage de Léontès et d'Yanthis, ne nous est pas représenté et ne nous est que raconté, et, convenons-en, mal raconté.

Certains actes se réduisent à rien, à moins que rien. Le second consiste tout entier dans une visite du roi Léontès au manoir habité par Yanthis ; il vient faire part au médecin Myrrhus de sa décision d'épouser la jeune aveugle et lui donner l'ordre de l'en informer. C'est tout ; il repart sans voir Yanthis, et le rideau tombe.

Le troisième acte se borne à nous montrer Camillus attendant Yanthis sur le banc de marbre. Prisca et lui se désolent de son départ, mais sans avoir l'idée de demander à un voisin complaisant ce qu'est devenue la jeune hôtesse du manoir. Quand une jeune fille quitte sa demeure pour épouser le roi du pays, les voisins en sont pourtant ordinairement informés. De plus, le roi Léontès, qui a contracté ce mariage dans le but de se rallier les anciens partisans de son frère, a dû prendre soin de donner à cette union une grande publicité. Mais sans doute Camillus et Prisca n'ont rien voulu savoir. Il n'est pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre. Que voulez-vous ? On ne peut rien contre ces choses-là. Aussi ce troisième acte est-il aussi pauvre, aussi nu que le discours d'un académi-

cien, comme disait Musset, et comme ont pensé tant d'autres avant et après lui.

Le poème de M. Jean Lorrain, séduisant par sa féminéité attractive, par sa délicatesse vaporeuse, par la souplesse harmonieuse d'un rythme abandonné, n'en reste pas moins intéressant. Le soin qu'a pris l'auteur d'écarter de son œuvre ce qui pouvait lui donner l'extérieur d'un drame, témoigne évidemment qu'il n'a point voulu faire un drame ; aussi aurait-on mauvaise grâce à le lui reprocher, et cela ne serait ni de bonne guerre ni de loyale critique.

C'est un tableau aux teintes douces, attendries, atténuées, placé dans un cadre idéal, dont le dessin se perd comme un délicieux rêve, que M. Jean Lorrain a voulu certainement et simplement nous montrer. Ce but, il l'a atteint et ne lui demandons pas autre chose puisqu'il n'a pas voulu faire autre chose. Le jour où, en artiste sincère et de valeur qu'est notre confrère, il voudra nous donner un drame aux situations poignantes et pathétiques, n'en doutons pas, il s'y prendra autrement, il créera des personnages et leur donnera des attitudes en harmonie avec l'effet à obtenir.

Les vers et le style ne sont pas toujours irréprochables ; mais *Yanthis* est une œuvre de jeunesse ; les vers sont comme les fruits : ils mûrissent. La vie et le culte de l'idéal sont un soleil réchauffant pour l'âme de l'artiste, et à leurs rayons elle traduit ses sentiments dans des expressions qui prennent de jour en jour plus de chair, plus de saveur et plus d'éclat.

Il n'y a qu'à louer dans l'interprétation d'*Yanthis*. M. Fénoux est un beau Camillus, au regard plein de langueur et d'expression, et au parler mâle. Mais pourquoi donc s'était-il déguisé en Roméo ? M. Janvier (Prisca) fait bien sonner le vers et joue avec un merveilleux naturel. Mlle Dorsy dit d'une voix suave et délicieusement pénétrante ; son geste et sa physionomie sont admirables de douceur et de touchante expression. M. Albert Lambert tire tout ce qu'il peut du rôle ingrat de Léontès. M. Jahan est onctueux et solennel à souhait en vieux docteur. Mmes Marcya et Vincent, nourrice et dame d'honneur, attirent et retiennent le regard moins par l'éclat de leurs riches costumes que par leur grâce et leur fraîche beauté.

Avec le *Bourgeois républicain*, de M. Albin Valabrègue, nous descendons des hauteurs sereines de la poésie et entrons de plain-pied dans la réalité, et même dans l'actualité. C'est une comédie politico-satirique, étincelante de verve, que nous a servie l'auteur.

Le bourgeois républicain, héros de la pièce, se nomme M. Desroches ; il a six cent mille francs de fortune, des principes qu'il croit libéraux, une femme intelligente et trois filles. De ces trois filles, il n'en montre qu'une, Juliette, demandée en mariage par un jeune viveur, très nul, mais fils du riche banquier Traversac, riche à cinquante millions, et par un jeune professeur de philosophie, honnête et plein de talent, Jacques Girard, mais sans fortune et fils d'un jardinier.

Le libéral Desroches repousse évidemment avec perte et fracas le fils du paysan et se déclare prêt à accueillir favorablement la demande du jeune Traversac. En vain Mme Desroches plaide la cause du philosophe et démontre que l'amour prétendu du fils du banquier pour leur fille est le caprice d'une heure; en vain le docteur Tavernier, parrain du professeur, homme de bon sens et d'une probité scrupuleuse, dit son fait au bourgeois et lui met le nez dans son hypocrisie : Desroches, impassible, tient bon. Ah ! il ne renie pas ses principes, mais entre le fils d'un homme en blouse et sans le sou, et celui d'un riche banquier, peut-on hésiter ?

Le banquier Traversac, dont l'égoïsme rétrograde s'est déjà manifesté, vient à point pour permettre au républicain Desroches de se ressaisir. « Mon fils a demandé la main de votre fille, lui dit-il ; je viens vous prévenir que je m'oppose à ce mariage qu'il fera sans mon consentement. Je lui donnerai quelques rentes, tout juste de quoi ne pas mourir de faim, mais rien de plus, et en outre je le munirai d'un bon conseil judiciaire pour l'empêcher de faire de nouvelles sottises. »

Le républicain se réveille alors en Desroches. « Mais je refuse à votre fils la main de ma fille, s'écrie-t-il : je suis un démocrate, moi, et je ne m'agenouille pas devant le veau d'or. » Et le voilà reprenant à son compte les invectives de l'honnête docteur Tavernier.

Cette scène est du meilleur comique. Le banquier Traversac est touché par la probité du républicain et lui offre des actions dans une affaire qu'il va lancer. Point n'est besoin pour Desroches de verser des fonds ; il participera aux profits, voilà tout... Et le républicain se laisse tenter.

Fier de lui, il annonce ensuite triomphalement à sa femme qu'il a refusé Juliette au fils Traversac. — « Alors tu la donnes à M. Jacques Girard, réplique-t-elle joyeuse. — Ah ! non, et qu'on ne me parle plus de lui », répond-il énergiquement.

Mais voici que Jacques vient de la part des délégués sénatoriaux offrir à Desroches la candidature au Sénat. Flatté d'un pareil honneur, il accorde alors la main de sa fille au messager de cette heureuse nouvelle en lui demandant : « Quelle opinion m'impose-t-on comme candidat ; libéral, modéré, radical...? » Desroches est prêt à tout.

Ah ! la fine satire ! Comme mœurs et discours sont ici palpitants de vérité et d'actualité, et comme M. Albin Valabrègue a du mérite d'avoir fait entendre dans une comédie spirituelle et divertissante le langage de la raison et du bon sens. Le bourgeois Desroches est légion aujourd'hui et s'appelle M. Majorité ; il a profité de la Révolution, mais elle doit s'arrêter à lui et tout doit être au goût de tout le monde puisque lui est heureux. Mais M. Valabrègue ne lui a pas mâché les mots ; il lui a dit que si le capital est du travail accumulé, les dividendes sont le travail des autres, et qu'en tout cas les ouvriers avaient beau accumuler leur travail, ils n'arrivaient pas dans les conditions actuelles à pouvoir capitaliser ; il lui a dit encore qu'il est inique qu'un crétin qui s'est donné la peine de naître ne manque de rien tandis qu'un travailleur intelligent manque de

tout, que seuls les paresseux doivent être pauvres, et bien d'autres choses encore que le public a applaudies chaleureusement au théâtre, mais qu'il applaudirait avec plus d'ardeur sans nul doute s'il les voyait se transformer enfin en réalités sociales.

Cette pièce, qui touche en certaines scènes au grand comique, est superbement enlevée par MM. Cornaglia, Montbars, Jean Sarter, Berthet et Mmes Lherbay et Arbel.

CAMILLE BAZELET





LE MOIS MUSICAL

UNE LETTRE DE QUEEN MAB

Beethoven : la *Symphonie avec chœur,* nº IX (Conservatoire, 5e et 6e concerts); *Fidelio* (concert d'Harcourt). — Richard Wagner : fragments de *Parsifal* (concerts Lamoureux et Colonne). — Antiques symboles : *Psyché* et les *Eolides* de César Franck. Les *Mystères d'Eleusis* de Maurice Bouchor et Paul Vidal (à la Bodinière). — Les vieux maîtres et l'histoire de la Musique à la salle d'Harcourt : 3e, 4e et 5e séances. — Le *Flibustier,* à l'Opéra-Comique. — Auditions, premières et reprises diverses (le *Néron* de Rubinstein, à Rouen; le *Paradis et la Péri* de Schumann, au Conservatoire, etc., etc.) — Le critique et la Critique.



Mon cher Directeur,

J'aime les Poètes. Et je crois que les dieux reviennent; car j'augure favorablement de leur retour, en constatant que leur inspiration, sinon leur *langage* toujours, préside aux nouvelles destinées musicales. Pour les botanistes de l'âme humaine qui vont herboriser dans le champ des idées à la recherche d'un « signe des temps », n'est-ce pas une heureuse fortune que la floraison de pareilles œuvres en plein hiver : *Gwendoline,* le *Flibustier,* les *Mystères d'Eleusis,* l'*Attaque du Moulin,* où les compositeurs Chabrier, César Cui, Paul Vidal, Bruneau ont modelé plus ou moins directement leur création sonore sur la voix des poètes Catulle Mendès, Jean Richepin, Maurice Bouchor, et Zola, le lyrique de la prose et de la vie? Et cela, en attendant les drames bourgeois de Gustave Charpentier et les *Labdacides* légendaires de Véronge de La Nux, où poète et musicien ne font qu'un, en souhaitant la prochaine apparition de *Thaïs* aux yeux de violettes, que la délicatesse de J. Massenet et la beauté de son interprète Sibyl Sanderson auront le péril glorieux de ressusciter d'après la grâce sublime du maître Anatole France. O lointaines apothéoses de M. Scribe! Qui se plaindra maintenant des horreurs du libretto et de l'insanité des librettistes?...

Commençons par Zeus, chantait le vieil Euphorion de Chalcis imité par la muse latine déifiant Homère. Moderne, je commencerai par Beethoven. Loin du saphir oriental des promontoires de Grèce, à deux pas des mystérieuses brumes de la haute forêt Hercynienne et du champ de bataille à peine refroidi de l'épopée bientôt centenaire, c'est le musicien Beethoven qui transfigurait déjà la strophe immortelle du poète Schiller : et, tel le divin *Satyre* de Victor Hugo, magnifiant l'eurythmique cithare d'Apollôn,

A l'heure où le matin au souffle universel
Passe,

l'orchestre de Beethoven élevait le « lied[1] » allemand de la Joie jusqu'à l'hymne immense de la Fraternité. Dès 1823, l'orchestral et mélodieux essor se drapait victorieusement sur le mâle dessin des beaux vers. La féminine musique s'unissait au viril poème. Et le shakespearien Wagner avait dix ans.

Comme en ce lointain soir de semaine sainte où le philtre de *Tristan et Yseult* enivra le classique sanctuaire[2], — avec mon enthousiaste *altera ego* Viviane de Brocélyande pour une fois infidèle à Schumann, malgré son cher *Larghetto*[3], — me voici, tout oreilles, devant un décor qui réjouirait Pierre Quillard : une vieille toile ignifugée d'où monte éloquemment l'éphémère gloire du Verbe musical, irrésistible « prétexte de rêve »; et cette pauvre loge d'aveugles devient une cellule enchantée où Beethoven transfigure le mystique aux yeux clos. Je veux dire le mélomane : or le Docteur Marianus n'éprouve point une délectation plus pure quand il salue chastement la matinale Etoile[4]! Pendant une heure vingt de gloire et de silence, le vieux Conservatoire semble désaffecté, devenu temple. Mais où sont les concours d'antan?... En bas, par intervalles, le remous des choristes, le foyer, les rires, l'Art et la Vie.

Si un jeune venait d'écrire la *Symphonie avec Chœur*, cette cime de la musique ne serait-elle pas foulée comme une taupinière? Longtemps S. M. le Public a bâillé : donc c'était la Symphonie qui avait tort... *vox populi, vox Dei.* — Enfin! l'on a daigné pardonner au génie... et reconnaître que tout Beethoven, que toute son époque, que toute sa race, que l'Humanité même est synthétisée dans cet univers sonore. C'est égal, croiriez-vous que cette petite folle de fée Viviane regrette le temps où le philistin, snob depuis, ne se jugeait pas encore tenu d'appeler chef-d'œuvre un chef-d'œuvre?

Le temps est loin, cependant, où la *Société des Concerts* risquait timidement les trois premiers morceaux symphoniques, sans le *Finale* avec chœur... le temps est loin où le révolutionnaire Hector Berlioz, désespéré

[1] Expression d'Alfred Ernst dans son beau travail sur le *Lied* (*Revue Blanche*, janvier 1894).
[2] *Première* de ce *Prélude* au Conservatoire, direction de M. Garcin, 1891.
[3] De la *Symphonie en si bémol*, jouée le même jour chez Colonne (21 janvier 1894).
[4] *Faust* de Schumann, III, 5 : une inspiration séraphique.

de ne pouvoir croire au Beau absolu, écrivait tristement, un dimanche soir d'hiver : « Analyser une pareille composition est une tâche difficile et dangereuse... Parmi les jugements divers qu'on a portés sur cette partition, il n'y en a peut-être pas deux dont l'énoncé soit identique. Certains critiques la regardent comme une *monstrueuse folie*; d'autres n'y voient que les *dernières lueurs d'un génie expirant* (les clichés ont la vie dure : il y a onze ans, ces mots furent appliqués à *Parsifal*); quelques-uns, plus prudents, déclarent n'y rien comprendre quant à présent, mais ne désespèrent pas de l'apprécier, au moins approximativement, plus tard; la plupart des artistes la considèrent comme une conception extraordinaire dont quelques parties néanmoins demeurent encore inexpliquées ou sans but apparent. Un petit nombre de musiciens naturellement portés à examiner avec soin tout ce qui tend à agrandir le domaine de l'Art..., affirment que cet ouvrage leur paraît être la plus magnifique expression du génie de Beethoven... — Quoi qu'il en soit, quand Beethoven, en terminant son œuvre, considéra les majestueuses dimensions du monument qu'il venait d'élever, il dut se dire : Vienne la mort maintenant, ma tâche est accomplie[1]..... »

L'Antiquité disait Phidias; nous disons Beethoven : et ce seul verbe ossianique me trouble, tel un nom bien-aimé. Quel beau timbre dans ce nom : suave et fier, et plein de rêve! Beethoven!

> Ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité :
> Il est génie, étant plus que les autres, homme.

Voulez-vous *entendre* le meilleur portrait qu'il nous a laissé de son âme? Identifiez-vous avec le premier morceau. La saisissante étrangeté de sa nature léonine et tendre revit dans cet *Allegro maestoso*, en *ré* mineur, sombrement tragique comme un Faust immatériel. Début mystérieux, éclatante fin! Vers le milieu, brusquement tout l'orchestre clame sans conclure, prométhéenne affirmation d'une force esclave : ô Stendhal, la moderne Beauté s'appelle Passion. Depuis la frissonnante indécision de l'exorde arpégé jusqu'à l'orageuse étrangeté de la dernière page, ce monde de sentiments et d'harmonies chante la vigueur byronienne, romantique, fulgurante et âpre d'un merveilleux style Empire, *un poco maestoso*, solitude

> Où l'éclair gronde, où luit la mer, où l'astre rit
> Et qu'emplissent les vents immenses de l'esprit.

Rien de l'école de David. Shelley musicien aurait prêté cette plainte à son Prométhée, race d'Eschyle. Tout un passage poignant, — un soupir des *bois* sur un frisson d'orchestre, — se retrouve dans l'immense *Allegro con brio* de l'*Eroïca*, si pathétique de même, où vers la fin passent d'étranges nuages sur les soirs de gloire.

[1] *A travers chants*, pages 52-62. — Cf. le travail de R. Wagner sur la *Neuvième*.

Colossal aussi, le *Scherzo vivace*, tant par la dimension de ses reprises que par sa bonhomie surnaturelle : un De Marne *idéal*, qui raconte la cordialité villageoise dans le bonheur du grand plein-air où jase le cor, au loin, dans la campagne... (Ah! l'indicible conclusion du *trio*!) Rubinstein, qui veut des scherzos *cynégétiques*, devrait étudier ici les dessins d'accompagnement traversés par le jeu vibrant des timbales. Et l'*Adagio molto e cantabile!* plus poignant qu'un soir d'octobre, que le Michel-Ange allemand, frère de Jean-Jacques, emplit douloureusement d'ombre religieuse et d'opiniâtre espérance... Suggestive antithèse de deux rhythmes! Au seul souvenir de l'adorable phrase, de l'aveu à trois temps que la clarinette et le cor empruntent aux premiers violons, la rosée de l'âme tremble sous les cils. Le mutisme de la critique en serait le commentaire le plus loyal. Les secrets de l'œuvre, ce sont des mémoires d'outre-tombe : tristes accords, tenues graves, timbres nocturnes, élégiaques murmures, lueurs et brises de Ruysdael, traits délicats, demi-sonorités de mystère, c'est la voix de l'Infini. En la pénombre, gloire, amour, éternité s'exhalent du génie célibataire comme Michel-Ange et comme Jéovah. O l'admirable et discret aveu! Plus rien de l'ardente mondanité de Mozart; rien encore de la sombre féerie de Schumann. Ame moderne et noblesse antique. Cet *Adagio* n'a qu'un seul pendant possible : la *Scène d'amour* de Berlioz : Shakespeare, Vérone, selon 1839.

Et le *Finale!* Après la « furibonde ritournelle », sphynge de Berlioz, — le *Pensieroso* villageois chante l'Allégresse, la *libre* et *sainte* Allégresse qui dérobe une larme au sourire, une de ces belles larmes de la nuit du 4 août! L'être s'épanouit avec la longue phrase ascendante, d'abord voilée, puis vibrante, altière, lumineuse, le miroir vivant des beaux yeux émus la reflète, et le violoncelle, bientôt accompagné par les cors, épanche le robuste attendrissement de cet Age d'or musical où des paysans de Poussin transportent à l'aurore future la réminiscence embellie des anciens jours : j'écoute, et la Fraternité universelle ne me semble plus une chimère; le son est lumière et poème : Beethoven « théophilanthrope » me fait chérir l'utopie! Les voix hautes planent avec les cuivres invocateurs; les voix formidables surgissent avec les *tutti* croulants; les voix féminines rient avec les hautbois subtils; un *quatuor* dialogue, idylle sublime, admirable écueil : et tour à tour pacifique, champêtre, céleste, guerrière, solennelle, exquise, amoureuse, violente, toujours pure, pour monter à un ensemble de souffle populaire et de trivialité divine, la double symphonie affirme sans trêve l'éternelle illusion de bonté qui fleurit au cœur de l'homme! Noblement tendre, c'est la plus belle *idée* de Beethoven. Ce *leitmotiv* a engendré Richard Wagner. Quelle grâce dans la force! Wagner a vu et entendu la *Mort d'Yseult*, le convoi funèbre du héros *Siegfried*, l'*Enchantement du Vendredi-Saint*, il a créé une polyphonie sans égale. Mais le Shakespeare du Drame musical n'a point surpassé *musicalement* le nerf, le rhythme, la tonalité olympienne, l'essor vivant, le sang généreux de ce *vieux jeu* beethovénien, toujours jeune, que méconnaît trop la partiale

maladresse de ses plagiaires. Il faudrait un in-folio pour narrer l'histoire des sensations infinitésimales que procure la *Symphonie avec Chœur*. Mais à quoi bon ? La parole sèchement discursive peut-elle définir ce moment divin : la musique ?... La *Neuvième,* qui ne se démodera jamais tant qu'il y aura des musiciens doués d'une âme, est la Notre-Dame-de-Paris de l'art sonore. Cette synthèse immortalise tout un *moi* gigantesque comme son époque ; elle a fixé pour les siècles un instant sublime. Tout notre dieu Beethoven y resplendit : comme le Dieu d'Hugo sur la crête empourprée des nues.

Et ce sera l'honneur immortel de *1792* et de Bonaparte, son fils infidèle et glorieusement tragique, que d'avoir fait épanouir de tels génies : Victor Hugo, Beethoven. Les chœurs et les cuivres, qui rayonnent dans l'éther des notes si hautes, réveillent ces temps ailés que Laclos a vécus, que Barrès voudrait revivre [1], ces années qui furent des siècles. La Grèce de Salamine et les *Perses* d'Eschyle ont connu cette fièvre sans en réaliser la symphonie. La furieuse apostrophe orchestrale du *Presto* final est un abîme entre deux mondes. Beethoven fêtait l'Etre Suprême, en contemplant vers le soir le buste de Brutus... O Fraternité, noble illusion! Nous sommes retournées aujourd'hui savourer ces deux belles heures voluptueuses qui ont la destinée de tous les moments divins ; et, dans une bouffée d'iris, à la sortie, Viviane plus songeuse

Que la druidesse blonde à la faucille d'or,

songe tout haut, mélancolique : « Heureux indifférents qui ne connaîtrez jamais l'amour-souffrance! Une visite à Beethoven, c'est encore la *Peine de l'Esprit* [2], comme dit Maurice Pottecher. » — Oui, revivre tristement plusieurs vies artistes, ô rêve de Fées!......

Ni sensuel, ni paradisiaque : cordial, humain, tel fut avant tout Beethoven, avec un prodigieux élan vers la tendresse. Symptôme de la « Sublime avec chœur », c'est aussi par un hymne d'universel amour que s'illumine la conclusion de *Fidelio* (1805). Le cœur de Beethoven y chante avec une pureté terrestre et chaleureuse l'*Eternel Féminin* que, mysticisé par les beaux vers de Gœthe, le rêve de Schumann chantera quarante ans plus tard parmi l'encens des élus et les murmures lumineux du ciel. *Fidelio, ou l'amour conjugal, opéra* en deux actes sur un livret de M. Bouilly (sujet doublement poncif, ricaneront nos mondaines derrière l'éventail) ; un simple fait historique, des paroles banales, une forme conventionnelle imposée par l'usage : eh bien! plus heureux que tel musicien contemporain qui reste inférieur au poète, le génie sait enclore son âme toute palpitante dans le *vieux jeu* du cadre. Imaginez le *Serment du Jeu de Paume,* du dessinateur David, achevé par le « balai ivre » du

[1] *Les taches de sang*, chronique du *Journal* (octobre 1892).
[2] Drame philosophique : Paris, Fischbacher, 1892.

coloriste Delacroix : telle est l'impression d'art que donne *Fidelio*, blanche vieillesse au regard de flamme. Pour le *moi* de 1894, lecteur d'Ibsen, et qui connaît le troisième style de Wagner, une première audition déconcerte, une seconde transporte. A côté de l'Ouverture du *Faust* de Schumann, au romantisme morose et triomphal, l'*Ouverture de Fidelio* (1814) respire encore la sobre et cordiale naïveté de la vieille Europe, classique, sensible, expansive, villageoise, heureuse, et, dès le début, combien puissante! (Quant à l'*Ouverture de Léonore, n° 3* (mars 1806), c'est le prodige d'un précurseur, impétueux raccourci d'opéra et supérieur à l'œuvre). Sourire de Mozart que le tendre Beethoven va transmettre à Schubert, — les premières scènes, l'*air* de Marceline, le *quatuor* canonique à l'octave, l'éloge de l'or par le geôlier Rocco, la petite *Marche* en *si* bémol, ne sont qu'un prélude à l'*air* de Pizarre, rugissement de rage, création géniale où le lion secoue définitivement la poudre qui emprisonnait sa crinière. Voilà le vrai Beethoven, souvent théâtral[1], musical toujours, sanguin, nerveux, vibrant, martial, robuste, dompteur du rhythme allègre et fier, qui va répandre son âme dans le grand *air* de Fidelio, soutenu par la sourde émotion des cors, dans le dialogue si beau des prisonniers, dans l'épouvante symphonique du cachot où s'exalte la solitude du pauvre halluciné, dans le *quatuor* du pistolet, cet éclair, dans le *duetto* des époux, ce sourire en pleurs, dans le *Finale*, cette ivresse sonore, où les *bois* soupirent, si délicatement, la chaste volupté de la vie « comprise » par un Beethoven : *O ciel, quel divin moment!* exhale la lente effusion de Fidelio, maintenant Léonore. Oui, divin, comme le *quatuor* de la *Neuvième*, au *poco adagio* virginal. Et ce point d'orgue, avant l'ensemble! M. Bouilly, vous vivrez autant que les grands poètes aux amples rimes. Là, en effet, le vrai Poète, c'est Beethoven. Dans *Tristan et Yseult*, l'admirateur de Mozart a glorifié l'enivrement des amours coupables ; dans *Fidelio*, avec un faible poème, un art esclave et une pensée pure, Beethoven, sombre et sourd, égale Gluck et son *Alceste*, embrase l'orchestre, devance le lyrisme. Florestan solitaire, songeant aux Léonores entrevues, l'artiste s'est consolé par l'Art, il s'est vengé musicalement des injustices de la Vie.

L'olympien Goethe et les Anciens, prêtres de la forme, n'ont point connu la véhémente pureté de cette flamme toute moderne qui manquait aux larges paupières sans prunelles des marbres divins ; mais c'est l'harmonieuse profondeur des beaux mythes immortels qui séduisit de nos jours encore l'âme très fervente et presque germanique du maître des *Béatitudes*: les *Eolides*, d'après Leconte de Lisle, et surtout la *Psyché*, *poèmes symphoniques* de César Franck, ont l'obscurité radieuse des symboles, avec leurs grappes subtiles d'accords, leurs réticences wagnériennes de timbres, les tremolos sourds ou aigus, les sourdines aériennes, l'essor indéfini, la chaleur diffuse et l'éternel devenir de leurs mélodies qui

[1] Opinion de Berlioz, de Rubinstein, de Julien Tiersot, à demi combattue par Camille Bellaigue (*Psychologie musicale*, 1893).

s'élancent parmi les souffles d'avril et les aspirations du cœur ; et l'ivoire du style serti dans l'or des rimes vient de ressusciter les *Mystères d'Eleusis* appelant les mystes à la nuit consacrée, aux éloquents ombrages, à la platonicienne promesse des îles bienheureuses. Le musical poète de *Noël* est un ami de la musique. Le choix de Paul Vidal en est une nouvelle preuve.

Mais, il y a douze ans, qui eût prédit que l'ère du Naturalisme aboutirait si vite au culte de Saint François d'Assise, à la primitive austérité du Campo-Santo, à l'engouement tardif pour les vieux maîtres qui furent les jeunes ? La Fille-Fleur a des remords ; le réel a la nostalgie du rêve. Nos oracles écoutés, ce sont les grands scholastiques de la fugue, à la perruque solennelle, J.-S. Bach, placide et colossal, dont la grâce sévère mêle à la science allemande l'ornement italien, comme un trille d'oiseau matinal qui rit à Dieu dans la lumière, Haendel, plus théâtral et plus froid, âmes sérieuses d'une époque déjà frivole, qui, bientôt, raffolera des mièvreries savantes du grand Rameau [1], puis des fioritures mondaines des Pergolèse, des Paisiello, des Guglielmi, des Cimarosa ; mais la mélodie s'émancipe, l'harmonie se corse, le rhythme s'enrichit ; après Scarlatti, avant Gossec la Symphonie s'affirme dans Haydn familial, avec des accents de force et de charme ; la pensée s'affine sous le front du divin Mozart, aux yeux vifs, au profil pur, parfois vieilli sous la poudre, l'artiste voluptueux et très chrétien comme son siècle, ardent et spirituel, doctement léger et légèrement profond, *Chérubin* de l'art musical ; le drame ressuscite la tragique noblesse d'Athènes avec la blanche muse de Gluck qui se souvient de l'*Air de Télaïre,* du *Trio des Parques* et de la majestueuse galanterie de Rameau pour s'élever, simplement et fortement, sans orchestre, par la seule force indestructible du vrai transfiguré jusqu'aux harmonieuses désespérances d'*Orphée*, d'*Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Armide*. Aux pieds de la statue grecque, s'ébat gentiment « la gent trotte-menu [2] » de notre vieil opéra-comique, de même que Trianon ne présage pas 1789. Etonnant siècle !

Palestrina vint achever le contrepoint choral, Bach l'oratorio et la cantate d'église, Haydn la musique de chambre, Mozart la mélodie vocale, Schubert le *lied,* Beethoven la symphonie : heures parfaites où le *moi* du génie résume l'effort du passé. Or, ce que ni l'auteur d'*Alceste* ni l'auteur de *Fidelio* ne put réaliser aux lueurs factices de la rampe, ce sera la tâche d'un *musicien*-né qui fut à lui-même son architecte audacieux et son *poète* magnanime, le bon wagnérien : Richard Wagner. C'est lui le *Siegfried* qui osera tumultueusement les quatre soirs épiques pour la conquête de l'*Anneau* fatal, c'est lui le *Lohengrin* qui remontera pacifiquement vers la splendeur, le *Walther* lyrique qui, loin des magisters, puisera l'inspiration juvénile dans le bouquin de l'aïeul et dans les yeux d'Evchen ; le *Tristan* qui transportera des réalités fugitives de Venise aux

[1] *Trios* pour clavecin, violon et basse, etc.

[2] Joli mot de M. René de Récy, à propos de la reprise du *Déserteur* (juin 1893).

brumeuses mélancolies de la Manche la déchirante incantation du *philtre ;* le *Parsifal,* enfin, « mort en priant[1] », qui baisera le front de la pécheresse au surnaturel *Enchantement du Vendredi-Saint :* Parsifal, le Pur Simple, le crétin rose et joyeux, tueur de cygnes, que le vieux serviteur Gurnemanz menait contrit devant les angéliques mystères de l'Agape, et qui, vengeur de la Lance, est parti pour les jardins de Klingsor, sans obéir au « gentil babil », aux prestigieuses caresses vocales des Filles-Fleurs, à la luxure

Etalant ses bras frais et sa gorge excitante[2].

Mais il a rencontré Kundry, la juive errante, splendeur et misère des voluptés : sa bouche naïve est effleurée par l'enfer brûlant des lèvres rouges, et, aussitôt, le baiser d'une courtisane révèle à la candeur l'amertume des êtres et la blessure d'Amfortas. Invention radieuse ! C'est par un baiser maudit que le sensuel Wagner s'achemine vers le triomphe lilial du mysticisme. O Faust ! que peuvent, en effet, notre pauvre science, notre philosophie lilliputienne, notre métaphysique ambitieuse ? Il n'est rien de tel pour bien comprendre que le baiser de Kundry. Le *Reine Thor* comprend donc : il compatit, mais il résiste ; il est vainqueur. Et, plus tard, dans une floraison d'harmonies vernales qui est le plus familièrement hautain des paysages, devant ce décor qui lumineusement s'émaille de fleurs pensives sous la double rosée du sang divin et des larmes repentantes, en cette moderne merveille du *Vendredi-Saint* où le Christ revivant aujourd'hui pardonnerait à Ernest Renan pour le parfum de son style, — clair en la verdoyante pénombre, le blanc Parsifal est baptisé roi par le serviteur Gurnemanz parmi l'affectueuse et solennelle allégresse des cuivres : et, ravissant *pianissimo* des murmures, s'essore peu à peu le si mélodique sourire des timbres, à mesure que le pré fleurit, que l'herbe s'anime, que l'épi devine, que le val s'éclaire, que les fleurettes se parent de soleil, que l'eau rédemptrice épand sa fraîcheur sur le front brûlant d'une Magdaléenne. La Fleur maléfique elle-même est touchée de la grâce. C'est la *Blumenaue,* dit l'Ouvreuse. La *Siegfried-Idyll* et les *Waldweben* n'ont rien de plus vaporeusement germanique, de plus universellement suave. Matinale volupté de l'air et de l'âme, inoubliable parfum d'un renouveau mystique, mystérieuse parenté des sons et des teintes, gazouillement pieux des *leitmotive,* rappels des thèmes, suggestion des timbres, *grupetto* de la miséricorde plus belle que la clarté, ivresse d'avril, triste éblouissement de la lumière ! Loin de Bayreuth, la musique seule dit tout[3]. Et quelle joie céleste d'oublier la pédante maladresse des commentateurs, en cette atmosphère si purement musicale, où s'éveille et respire l'essaim des hautes pensées, fleurs des thèmes de nature et de foi,

[1] Catulle Mendès, *Richard Wagner,* 1886, page 269.

[2] Paul Verlaine, *Parsifal,* sonnet.

[3] Quatre auditions, concert Lamoureux, février 1894 : MM. Engel, Auguez et Fournets.

souvenirs de *Tannhaüser*, garants d'une humanité meilleure ! Sur la colline sainte, le pélerin M. Emile de Saint-Auban « tenta d'exprimer un tout indivisible[1] » : à l'oreille seule de l'auditeur d'opérer maintenant ce miracle de résurrection, tandis qu'une lumière opaline et polychrome, — lilas et or, — enveloppe d'une caresse flou les lustres nimbés comme les grands iris qui viennent d'embellir la *Mort d'Ophélie*... Midi : les cloches lointaines tintent dans l'air lourd, et peu à peu leur approche grandissante devient un glas : à Montsalvat, le cortège est en deuil, les chevaliers se lamentent, le dialogue se plaint et commande, mais la clameur funèbre de la nénie chrétienne se tait devant le royal désespoir du blessé sublime ; Amfortas, debout, s'accuse d'avoir tué par sa faute son père, le vieillard Titurel : « Haut les glaives ! là... là... jusqu'à la garde !... Tuez l'infâme avec son mal : le Graal resplendira de lui-même... » crie-t-il, et la tortueuse et sourde et rauque harmonie de sa fièvre nous aiguillonne, car ce roi est notre « douloureux camarade[2] », car, en chacun de nous, Amfortas obscur d'un calvaire banal, revit cette plaie qui des lèvres et des yeux s'étale inéluctablement vers le cœur :

Oh ! par nos vils plaisirs, nos appétits, nos fanges,
Que de fois nous devons vous attrister, archanges !
C'est vraiment une chose amère de songer
Qu'en ce monde où l'esprit n'est qu'un morne étranger,
Où la volupté rit, jeune, et si décrépite,
Où dans les lits profonds l'aile d'en bas palpite,
Quand, pâmé, dans un nimbe ou bien dans un éclair,
On tend sa bouche ardente aux coupes de la chair,
A l'heure où l'on s'enivre, aux lèvres d'une femme,
De ce qu'on croit l'amour, de ce qu'on prend pour l'âme,
Sang du cœur, vin des sens âcre et délicieux,
On fait rougir là-haut quelque passant des cieux ! [3]

Commentaire génial celui-là, de poète à poète ! Et qui des hauteurs neigeuses de Montsalvat nous enverra le blanc Parsifal, prêtre et guerrier, le Pur Simple évangélique qui guérit lumineusement le chancre infernal par le seul attouchement de la Sainte Lance reconquise ? O mon siècle, siècle de Rolla qui cherchait sur les dalles glaciales des cloîtres les pas chaleureux du pur amour, ne dois-tu point le printemps d'une extase nouvelle au Shakespeare allemand, musical, novateur, mystique et large qui créa la synthèse d'un art inédit par l'haleine du sentiment sur la science, par la force victorieuse de la symphonie qui pense, en commentant le paysage, le drame et l'extase ? Parmi la tourbe des hypocrites, il y a quelques fidèles pour adorer librement la cathédrale immatérielle qui s'élève dès les frémissantes sonorités voilées du long *Prélude* : il faut leur pardonner

[1] *Un Pélerinage à Bayreuth* (août 1888); *1 vol.*, Savine, 1892 : un personnel et beau livre. — La *première* de *Parsifal* remonte au 26 juillet 1882.

[2] Expression de Stéphane Mallarmé sur les chefs-d'œuvre.

[3] Victor Hugo, *Contemplations*, VI, 11 : juin 1855.

cette faiblesse. Et quand ils accompagnent le beau Parsifal vers le *Graal* éblouissant, parmi les harpes, par le demi-jour de vitrail des thèmes réconciliés, sous le fronton d'azur gigantesque du chant de la *Foi*, plus haut que la cime frissonnante des Pyrénées légendaires où monte l'encens des chastes délices et des « tenues » solennelles, *Erlösung dem Erlöser,*

Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole, [1]

les Purs Simples de cette incantation fugitive redisent tout bas une lamartinienne épigraphe d'*Axel:*

Cœurs tendres, approchez : ici l'on aime encore !
Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel.
Tout ce qu'il a d'humain à ce feu s'évapore,
Tout ce qui reste est immortel...

« Ce pauvre Meyerbeer ! » conclut l'injuste sincérité d'un fanatique... De retour sur la terre, hélas ! loin de Bayreuth et loin d'Eleusis, qu'il me serait pénible d'insister sur l'échec du *Flibustier* d'après Jean Richepin, si long à descendre en scène, joué enfin, disparu vite, — version délicatement mendelssohnienne, et d'un Russe ! Cette leçon de douceur n'a point corrigé nos nerfs wagnériens, plus royalistes que le roi (car quelle plus douce puissance que l'immense prière de *Parsifal ?*) La lecture des seuls vers du poète émeut davantage ; et je conseillerai aux jeunes filles impartiales, et qui chantent, d'étudier de près la partition, au piano : l'ingénieux fini des détails apparaîtra [2]. Mais un terrible problème se pose : si la symphonie, livrée à elle-même, si la musique absolue est fatalement un langage obscur, une émotion plutôt qu'une signification, qu'il est téméraire de vouloir définir, — serait-ce donc une erreur esthétique d'imposer le masque de la capiteuse musique vocale au noble profil des *beaux vers ?* Une forme encombre l'autre ; les nuances se heurtent ou se brouillent ; le coloris étouffe la ligne ; l'enivrante musique trouble l'idée qu'elle sublimise. Vais-je regretter M. Scribe ? et puis, il ne faudrait point perdre une syllabe !.. Le meilleur plaisir artistique de la soirée, je l'ai dû à un ténor qui est un artiste, à ce délicieux Edmond Clément, *Tamino, Nicias, Hylas, Philémon, Jacquemin* tour à tour, aussi fin chanteur dans le répertoire qu'aux excellents concours de 1889 : et l'été dernier, au théâtre de la blanche petite ville de Royan chère à M. Taine, où « le fleuve est si beau », c'était lui le *Paul* jeune et charmant, mélodieusement attendri près du cadavre heureusement fictif d'une *Virginie* jeune et charmante [3]. Un bel avenir, de même, est promis à Mlle Eléonore Blanc,

[1] *Sonnet* de Paul Verlaine, dernier vers ; 1885.

[2] Le *Flibustier,* comédie lyrique en trois actes de Jean Richepin et César Cui ; la *première* est du lundi 22 janvier 1894 ; interprètes : MM. Fugère, Taskin, Clément ; Mmes Landouzy et Tarquini d'Or. La partition chez Heugel.

[3] Août 1893 : Casino de Royan, direction de M. Léon Jehin : *Paul et Virginie* de Victor Massé (M. Clément, Mlle Buhl ; — M. Sentein, Mlle de Béridez).

l'intelligente et dramatique interprète de Rameau, de Weber et de Beethoven (*Léonore* et le soprano-solo de la *Neuvième*), qui a fait valoir la certitude véhémente, la généreuse énergie d'un beau timbre où la rieuse Mme Leroux-Ribeyre et la pensive Mlle Fanny Lépine distillaient leur charme. Dans *Faust*, et surtout dans *Armide*, Mlle Caroline Brun et le ténor Mazalbert ont montré des qualités ; Nivette, un vrai *Pater profundus*, a du goût et d'extraordinaires notes de basse. C'est la plus noble joie du critique que d'applaudir à sa manière les bons interprètes par quelques loyales paroles : aussi ne ménagerai-je point la gratitude de mes bravos à l'heureuse initiative d'Eugène d'Harcourt, l'ami de Beethoven et de Schumann, à la maîtrise impeccable de Charles Lamoureux, un fervent de Wagner. *Fidelio* et *Parsifal*, ces deux pôles du génie humain, ont accaparé l'espace que mon souvenir réservait à la très exquise *ballade* féminine : *la Mort d'Ophélie*, d'Hector Berlioz, aux Symphonies en *si* bémol et en *mi* bémol, bien divergentes, Beethoven et Schumann, au Ve acte d'*Armide*, idyllique et fort, à l'intéressant *Concerto* pour piano de S. Lazzari bien dit par Mlle Panthès, à la *Stella* de Victor Hugo musiquée par Henri Lutz, chantée par Mlle Blanc ; aux suavités mélodiques, parfois un peu italiennes encore, jamais théâtrales, du *Paradis et la Péri* [1], savourées dimanche par Rubinstein l'auteur de *Néron* ; à la farouche couleur locale, — harmonies, thèmes, rhythmes et timbres, — des *Airs de ballet avec chœurs* du *Prince Igor*, par feu Borodine : et, subtil contraste, aux *Silhouettes féminines, pièces pour piano et orchestre* d'Edmond Laurens, où lente, vive, songeuse, étincelante, la petite âme moderne de la « poupée sublime » se transpose ingénieusement [2].

Je rentre dans la Ville-Lumière à l'heure bleuâtre où les snobs veulent peut-être clamer leur néo-christianisme, qui sait ? en saluant la nouvelle *Phryné* coiffée de roses par des huées plus aristophanesques que parisiennes : l'Aréopage fut plus artiste [3]. La brune *Santuzza* (Mlle Nina Pack) reçoit meilleur accueil dans la *Cavalleria Rusticana* du petit jeune, en attendant le *Falstaff* du grand vieillard. Qui vivra verra.

« Plus je songe à la vie humaine, plus je crois qu'il faut lui donner pour témoins et pour juges l'*Ironie* et la *Pitié*, comme les Égyptiens appelaient sur leurs morts la déesse Isis et la déesse Nephtys. L'Ironie et la Pitié sont deux bonnes conseillères ; l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. » Ainsi parle le philosophe de *Thaïs* [4] ; mais il est un compagnon de nos amertumes que notre culte doit nommer : l'Enthousiasme, clef du songe,

[1] De Schumann, d'après *Lalla Rookh* de Thomas Moore. Conservatoire, 18 et 25 février 1894 ; bravos pour les ensembles, le joli timbre de Vaguet et de Mlle Chrétien, le beau contralto de Mme Héglon.

[2] Exécutées au concert de Mlle Petit-Gérard, le 23 févier : *(op. 32*, 1re audition : *Ingénue, Parisienne, Orientale, Amoureuse).*

[3] Opéra-Comique, jeudi 22 février : débuts de Mlle Jane Harding.

[4] *Notes marginales* d'Anatole France (*Écho de Paris*, 18 janvier 1894).

miroir du Beau, dont le vol d'aigle nous emporte auprès de Beethoven ressuscité, à travers l'ombre ardente et taciturne

Et les nuits où l'on croit cingler vers les étoiles ![1]

C'est la présence du petit dieu invisible qui parfume le décor intérieur où marche la Muse, qui repeuple les sites et les livres des vivants souvenirs et des immortels fantômes, qui évoque à nos yeux agrandis les ombres augustes, vues de près[2] : toute une théorie pâle d'*Antigone* à *Parsifal*, la svelte et frêle *Yanthis, Armide* la magicienne, *Fidelio* l'héroïne, *Kundry* la courtisane ; par lui, la religion du *moi* monte de l'égoïsme à la sympathie, atmosphère de l'art ; par lui, la pensée se diapre, la critique peut réellement devenir « une création dans la création », illuminant l'idée que l'âme et l'époque relatives se font de la beauté durable, attribuant un plaisir plus rare aux belles œuvres qui flattent nos sentiments éphémères, déchiffrant analogies ou contrastes, opposant sur le vif *Armide* à *Faust*, la grâce héroïque du vieux chevalier Gluck à la grâce féminine du blond séraphin Schumann, le style attique au rêve du Nord, le rival puissant des Chénier, des Prudhon, précurseur du Berlioz des *Troyens,* au rêveur ami des ondines rêveuses, contemporain du Berlioz des *Sylphes*. Mais l'enthousiasme, sans la discrétion, n'est que puffisme :

L'amour, dans sa prudence, est toujours indiscret ;
A force de se taire, il trahit son secret.[3]

Donc, il faut parler ; mais l'artiste exprimera son âme amoureuse avec toute la sobre délicatesse de sa franchise, sous peine d'être confondu avec le cabotin, wagnérophobe ou wagnérophile, au dos duquel on devrait bien suspendre l'écriteau de cette bourrade beethovénienne : un obséquieux se présente à un vrai grand homme : « Pardon, cher maître... — Que me voulez-vous ? Je ne vous connais point ! — Vous m'aviez écrit une si bienveillante lettre que... — Ça ne vous suffit pas ? »

Pour copie terrestre et conforme :

RAYMOND BOUYER.

[1] Vers du *Flibustier*, acte III, réponse du père Legoëz

[2] Lucain : *venientes comminus umbræ...*

[3] P. Corneille.





LÉONCE DE LARMANDIE



OUT entier à l'Idéal, il n'admet pas nos misérables réalités ; il ne se plie guère aux mesquines contingences de la vie. Aussi son indépendance l'a-t-elle tenu hors de la presse religieuse et monarchiste, dont il était destiné à devenir une des forces.

Personne peut-être parmi nos contemporains n'était comme lui taillé pour la lutte quotidienne. Ce n'est pas qu'il manie ordinairement l'épingle ou la lancette et qu'il trouve de l'amusement à cribler de piqûres dissimulées ses adversaires ; ses indignations et ses haines ne lui permettent pas d'user de ces petits raffinements. Il marche vigoureusement, le front haut, l'épée au poing ou la massue à la main, sur ce qu'il exècre ; il a le talent très âpre, le tempérament emporté. Je sais une page de lui dans *Eôraka*, où paraît bien toute sa nature et qui est très caractéristique de lui-même. Chose étrange ! lui et son ami Péladan ont fait de beaux efforts vers la philosophie et tenté les abstractions métaphysiques, et comme ils sont fort intelligents, ils ont réussi dans la spéculation pure. Mais là où ils sont passés maîtres et où ils se déploient, c'est dans la polémique. Je lis avec plaisir, dans *Eôraka*, L. de Larmandie nous développant son ésotérisme ; cependant j'avoue que ce qui me charme le plus, et les endroits où je trouve l'homme le plus en possession de ses facultés, ce sont les pages dans lesquelles

il exécute certains de nos contemporains. Encore une fois, combien il est singulier que la presse de droite n'ait pas cherché à utiliser ce virulent polémiste ! Peut-être aussi a-t-elle senti que sous certaines apparences était caché un révolutionnaire, qu'il y avait du rouge sous cette blancheur et un volcan sous cette neige.

Dans quelques-uns de ses livres, comme dans le *Faubourg Saint-Germain en 1889*, — œuvre indispensable à l'historien futur de notre temps, — dans *Excelsior* et *Pur-Sang*, il a mis bien de la moquerie et de l'irrespect. Noble lui-même, il ne croit guère à la naissance et encore moins à l'argent ; il cingle violemment et avec de hautains sarcasmes les petites vanités des ducs ; l'adoration du titre et l'adoration du veau d'or, voilà, dit-il, ce qui sévit parmi la noblesse parisienne. De plus, le beau monde constitue une sorte de franc-maçonnerie, on s'y salue de telle façon, on s'y reconnaît à la manière de se serrer la main et de se sourire. Voilà ce que nous dépeint en traits cruels et précis l'auteur de la *Comédie mondaine*.

Rien de plus vivant, de plus dramatique, — on s'en est aperçu au théâtre de la rue Saint-Lazare, — que les personnages de M. de Larmandie. Comment en pourrait-il être autrement, l'auteur les ayant minutieusement observés et avec peu de sympathie ? Sa nature est telle que les êtres humains qu'il rencontre ne le laissent jamais indifférent : il éprouve toujours pour eux, pour le moindre d'entre eux, de l'amitié ou de la haine. A plus forte raison ne saurait-il parler de gens entichés de leur fortune et dont les manières l'ont jadis offusqué, sans une vive passion.

Du reste, il ne s'occupe d'eux que parce qu'ils ont fait partie de son existence. Au fond, M. de Larmandie est avant tout un subjectif ; ce sont ses sentiments intimes, c'est lui-même qu'il nous rend partout, à chaque ligne de son œuvre. Ses livres constituent une perpétuelle autobiographie, malgré leur très grande variété ; dans deux même et non les moins curieux, il nous donne, sans détour aucun, son histoire ; ce ne sont pas de simples souvenirs mais une véritable confession à la Jean-Jacques, car cet écrivain, d'une nature essentiellement sincère, ne saurait voiler les faits qu'il entreprend de raconter. Dans l'*Age de fer*, l'auteur, ou l'homme, ce qui vaut mieux, nous dépeint son enfance. Rien n'égale la poésie et en même temps la précision avec laquelle il s'exprime. Nous revivons tous, en le lisant, certaines heures tristes de notre exis-

tence. Nous revoyons ce matin noir et déjà froid d'octobre, où une voiture nous prenait tout enfants, nous enlevant à la vie douce et libre, pour nous mener dans une prison inconnue, les années de contrainte, les lamentables promenades. Qui donc a imaginé la promenade du lendemain de la rentrée ? N'est-ce pas ce qu'il y a de plus horrible, le plus lourd anneau de la chaîne? En quittant l'internat, mon cri le plus joyeux a été celui-ci : « Plus de sortie en rangs bien ordonnés ! ».

Ce *Chimérique*, dans son autobiographie, s'est montré artiste fort habile, d'une extrême concision en même temps que d'une extrême passion. Et ce qui donne à sa confession un intérêt si particulier, c'est que nous nous y retrouvons nous-mêmes. En se peignant, il a rendu nos douleurs, nos rêves, nos fiertés, avec une force sans pareille et avec un sentiment profond d'humanité. On n'écrit pas ainsi sans être poète. Aussi M. de Larmandie a-t-il débuté par des volumes de vers et fini par des poèmes en prose ; sa phrase nombreuse, rythmée, marque un écrivain qui a la pleine science de l'harmonie. Mais que l'on ne cherche pas dans ses vers les petits arrangements, les grelots sonores de la rime. On arrive à cela par un peu d'école et la lecture de deux ou trois modernes. M. de Larmandie est avant tout un tempérament, il y a là de la couleur ardente, de la lave qui coule toute brûlante; il n'y faut pas chercher seulement de la versification mais de la réelle poésie.

Nature d'artiste et de lutteur, M. de Larmandie est une des personnalités les plus dignes de tenter le critique, un des écrivains qui font le plus d'honneur au métier, un des hommes dont la poignée de main est la plus franche.

E. LEDRAIN.





FRANCE ET RUSSIE

Roman historique (1791-1801) par le Comte DE SAINT-AULAIRE [1]



ANS le nouveau roman, *France et Russie,* que M. le Comte de Saint-Aulaire vient de publier, l'auteur, poussé par un sentiment patriotique dont il faut lui savoir gré, a fait un rapprochement des plus curieux entre les deux peuples. Sa conviction est que nos deux nations doivent s'unir et s'aimer ; il y a entre elles une sympathie qui ne date ni de Cronstadt ni de Toulon, mais qui remonte plus haut. Lorsque Pierre le Grand se rendit en France, il y venait pour chercher un allié contre Georges Ier, roi d'Angleterre. Saint-Simon nous dit que la France eût infiniment profité d'une alliance étroite avec lui. « On a eu lieu, ajoute-t-il, depuis, d'un long repentir des funestes charmes de l'Angleterre et du fol mépris que nous avons fait de la Russie. » Sous le règne d'Elisabeth, l'influence française se fait profondément sentir. Les Russes s'habillent chez nous, apprennent notre langue, jouent et traduisent nos pièces de théâtre. Un favori, Ivan Schouvaloff reçoit ses meubles de France. Les étudiants russes se rendent à Paris et ils y sont bientôt assez nombreux pour qu'on élève une chapelle orthodoxe. Catherine II écrivait notre langue aussi bien que la sienne propre. Elle correspond avec nos écrivains et nos philosophes. Elle achète la bibliothèque de Diderot et lui en laisse la jouissance. Elle souscrit à l'*Encyclopédie.* Elle s'imprègne des idées françaises et elle s'en sert pour la cause de la civilisation et du progrès.

Le roman de M. de Saint-Aulaire commence sur le règne de la grande Catherine et finit à celui de Paul Ier. L'auteur, dans un curieux chapitre, raconte comment Talleyrand s'y prit pour arriver à nouer des relations entre la Russie et la France. « N'ayant pu aboutir par les voies diplomatiques ordinaires, nous dit M. de Saint-Aulaire, le rusé et peu scrupuleux ministre eut recours aux moyens extraordinaires. Paul Ier avait en ce moment, pour favori et conseiller, un certain Koutaikoff qui était très épris d'une actrice française, Mme Chevalier. Mis au courant par Fouché, ministre de la police, Talleyrand organisa une vaste intrigue,

[1] Un vol. in-18 ; Paris, Calmann-Lévy.

dans laquelle il fit entrer le général Beurnonville, représentant la France à Berlin, M. de Krudener, ambassadeur de Russie en Prusse, M. de Bourgoin, envoyé à Copenhague, mais en résidence temporaire à Hambourg, et un M. de Mourawieff, agent du tzar dans cette dernière ville. Mme Chevalier avait pénétré dans l'esprit de tous ces personnages, pendant la saison théâtrale qn'elle avait passée à Hambourg. Elle y revint souvent et fut mise en rapport avec les agents de Talleyrand. Heureuse et flattée de jouer un rôle politique de cette importance, elle s'employa avec activité auprès de son amant... »

Elle réussit et Paul Ier s'enthousiasma pour le premier consul. Il s'entourait de ses portraits, plaçant son buste devant le palais de l'Hermitage et buvant publiquement à sa santé. Et, pendant la guerre de Crimée, ne vît-on pas les officiers des deux nations boire du champagne dans les tranchées et montrer à l'égard les uns des autres d'irrésistibles sentiments d'humanité ?

Si, en 1870, la Russie n'est pas venue à notre secours, c'est qu'elle ne le pouvait pas, le fait est certain. M. de Saint-Aulaire rapporte que lorsqu'un aide de camp de Chanzy, arrivant de Saint-Pétersbourg, raconta le soir au mess des officiers du Mans la scène qui s'était passée dans le cabinet de l'Empereur, tous se levèrent à la fois, et, les yeux pleins de larmes, portèrent, par acclamation, la santé de l'Impératrice qui s'était apitoyée sur nos malheurs.

Enfin dans une préface très chevaleresque, M. de Saint-Aulaire cite les paroles de Châteaubriand : « Il y a sympathie d'instinct, disait le grand écrivain, entre la Russie et la France. La dernière a presque civilisé la première dans les classes élevées de la société. Elle lui a donné sa langue et ses mœurs. Placées aux deux extrémités de l'Europe, la France et la Russie ne se touchent point par leurs frontières. Elles n'ont point de champ de bataille où elles puissent se rencontrer ; elles n'ont aucune rivalité de commerce, et les ennemis naturels de la Russie, les Anglais et les Allemands, sont aussi les ennemis naturels de la France. En temps de paix, que le cabinet des Tuileries reste l'allié du cabinet de Saint-Pétersbourg, et rien ne peut bouger en Europe. En temps de guerre l'union des deux cabinets dictera des lois au monde ».

Cette affinité franço-russe apparaît chez les deux principaux personnages de *France et Russie*. L'un est Français, le comte de Bruzac, et l'autre est Russe, le comte Orloff. Ce sont tous les deux des hommes de cœur, que l'amour d'une femme désunit un instant, mais dont l'inimitié ne va pas jusqu'à la haine. Un jour, ils se rencontrent et se jettent dans les bras l'un de l'autre. A une Française, Anne de Puiguilhem, l'auteur oppose une Russe, Nadia Romanzoff ; la première douce et résignée, la seconde vive et passionnée ; l'une est dévouée jusqu'à la mort, l'autre se joue de l'amour et se plaît à incendier les cœurs. Et jusque dans ses descriptions, M. de Saint-Aulaire, pour mieux justifier son titre, a conservé ce parallélisme. Il nous décrit le joli pays de Périgord où est né Bruzac et la

steppe neigeuse avec ses grands horizons qui se perdent dans l'infini. L'auteur excelle à faire revivre à nos yeux les scènes de la nature. D'une plume alerte, il compose un tableau avec un art merveilleux. Sans s'attarder à des détails inutiles et vulgaires, il met tout à sa place et nous donne l'impression très vive et très nette de ce qu'il a vu. Rien n'est plus pittoresque que le récit de la course infernale qu'Orloff et Bruzac font à travers la campagne russe; on dirait une page de Gogol.

Dans la conduite de l'intrigue, M. de Saint-Aulaire a suivi le même plan. Il y a dans *France et Russie* un roman français et un roman russe qui se mêlent parfois dans une action commune. Dans le premier, c'est le comte de Bruzac qui en est le héros. Il émigre au commencement de la Révolution et vient mettre son épée au service de la Russie. Sa fiancée, Anne de Puiguilhem, ne tarde pas à prendre le chemin de l'exil. Les deux amants se perdent de vue et pendant que Bruzac va guerroyer dans le fond de la Russie, Anne qui n'a plus de ses nouvelles et qui croit à sa mort, s'unit, sur les sollicitations de sa mère, au comte Lokmélar. Un jour elle se trouve en présence de Bruzac et elle meurt de chagrin et de douleur de s'être ainsi trompée. Le roman russe nous raconte les amours de Wladimir Orloff avec la belle Nadia Romanzoff. Celle-ci aime Bruzac et cherche à le séduire. Les deux rivaux mettent l'épée à la main ; après ce scandale épouvantable Nadia est enfermée dans un couvent.

Les épisodes de ce roman sont des plus dramatiques et j'y renvoie le lecteur, ne voulant pas déflorer le plaisir qu'il aura à le lire dans le livre même. Il pourra admirer non seulement la verve communicative du romancier, sa vive imagination, mais aussi la clarté et l'allure toute française de son style. Il constatera que, dans ce récit, la fiction et la réalité sont mêlées avec beaucoup d'art et d'adresse. L'auteur nous dit qu'il a trouvé son sujet dans des papiers de famille. Nous le croyons d'autant mieux qu'un de ses ancêtres a longtemps habité la Russie et qu'il tient à ce pays par des liens de parenté : le comte Alexeieff, grand maître de la Cour de l'Empereur auquel est dédié ce volume, est son cousin. C'est dire qu'il était mieux que personne placé pour traiter un pareil sujet, il l'a fait avec un patriotisme et une conviction dont nous lui sommes reconnaissants.

L. DE VEYRAN.





CHRONIQUE

Une fois encore, la question s'est posée, du déplacement de la *Danse,* de Carpeaux, et de son transfert au musée du Louvre. On vient, en effet, de constater, paraît-il, une fissure à la jambe de l'une des bacchantes, et on en conclut, non sans raison, que, dans un avenir plus ou moins proche, cette œuvre admirable est promise à une destruction certaine si elle demeure exposée aux intempéries sur la façade de l'Opéra. M. Ch. Garnier, architecte du monument, consulté à ce sujet par un journaliste, a exprimé son avis en ces termes :

« Ah ça ! croyez-vous que ce soit chose facile ? Si le groupe était d'un seul morceau, passe encore ! Non qu'il fût possible, même dans ce cas, de le déplacer aisément. Tous ces personnages sont penchés en avant : il a donc été nécessaire, pour maintenir en parfait équilibre le groupe, de le sceller très profondément. Le descellement n'irait pas tout seul, et les atouts, pour la sculpture, seraient nombreux. Ajoutez à cela tous les risques entraînés par la désagrégation forcée des morceaux qui composent l'ensemble, vous vous rendrez compte sans peine du dommage qui en résulterait pour ce groupe. Au lieu de le conserver, on aurait toutes les chances possibles de le détruire. Conclusion : il n'y a qu'un parti à prendre, le laisser.

« Je n'ai d'ailleurs pas que ces raisons pour m'opposer de toutes mes forces à une mesure aussi peu justifiée.

« J'étais l'ami intime de Carpeaux, et je sais combien il tenait à ce que l'œuvre fit toujours partie intégrante du monument auquel elle avait été destinée. L'idée de la voir au Louvre, dans un rez-de-chaussée où le jour est aussi rare que malheureusement distribué, le ferait bondir. Jamais, dans un local comme le Louvre, on ne pourra installer la *Danse* dans des conditions qui rappellent, même de loin, les conditions où elle se trouve à l'Opéra. Fût-elle placée sur un aussi haut piédestal, elle sera nécessairement entourée de morceaux qui lui feront tort, étant trop rapprochés. C'est, de plus, une sculpture exécutée largement, comme il convient à la sculpture monumentale ; elle perdra donc beaucoup à être vue de trop près, sans la reculée nécessaire, dans un jour très défavorable, et côte à côte avec des morceaux fignolés, exécutés pour être vus de fort près.

« Tout condamne donc, vous le voyez, le projet que se sont mis en tête, un peu inconsidérément, vos confrères, et je ne me pardonnerais pas d'y prêter la main. Si l'on me demande officiellement mon avis, je le donnerai nettement contraire : il faudrait, pour me contraindre à un acte que je considère comme un acte de vandalisme véritable, un ordre formel qui couvrirait ma responsabilité. J'aime à croire qu'on ne me donnera pas cet ordre.

« Car on n'en finirait pas, à ce compte. Le groupe de la *Danse* déplacé, on demanderait le déplacement du groupe de Rude à l'Arc de Triomphe ; il faudrait enlever de tous les monuments les grandes œuvres qui non seulement les parent, mais qui font corps avec eux. C'est absurde ! »

Que M. Garnier vît avec regret disparaître de la façade de l'Opéra le groupe de Carpeaux, qui est le plus bel ornement de l'édifice, cela se comprend de reste. Mais déclarer que le déplacement est une quasi-impossibilité, est peut-être une affirmation hasardeuse. Si la question était posée sérieusement à des techniciens, il est probable qu'elle ne serait pas résolue dans le sens de la négative. Quant au désir formel que Carpeaux eut maintes fois l'occasion de manifester, que son œuvre ne fût pas retirée de la façade de l'Opéra, il n'est pas douteux. Mais, si le sculpteur était encore au nombre des vivants, peut-on assurer qu'à une destruction de son œuvre à brève échéance, il ne préférerait pas la voir transportée en un lieu où elle serait à l'abri de cette fâcheuse éventualité ? Car le système de restauration qui consisterait à refaire telle ou telle partie des figures à mesure qu'elle s'effriteront, équivaut certainement à une destruction. Si, d'autre part, le Louvre ne présente pas des conditions d'exposition propices au caractère d'exécution de l'œuvre de Carpeaux, pourquoi ne la transporterait-on pas dans l'intérieur de l'Opéra ? au foyer de la danse, par exemple ? Là, semble-t-il, ni les grandes dimensions de l'enceinte, ni la somptuosité du décor, ni l'éclat de la lumière ne lui manqueraient : en un mot, il ne subsisterait plus aucun des inconvénients signalés par M. Garnier. Enfin le monument qu'il a édifié ne serait pas privé de ce merveilleux ornement.

L'*Artiste* a relaté, — en s'y associant énergiquement, — les multiples protestations qu'a suscitées le projet de construction d'une gare de chemin de fer sur l'esplanade des Invalides pour servir au prolongement de la ligne des Moulineaux. Afin de marquer sa réprobation contre un tel acte de vandalisme, la Société des amis des monuments parisiens, réunie en un banquet, a résolu que tous ses adhérents devaient se concerter en vue d'une action commune. M. Georges Berger s'est élevé avec force contre toute entreprise tentée sous un prétexte utilitaire, pour mutiler ce coin du Paris monumental.

Les emplacements pour la gare des Moulineaux ne manquent pas, a-t-il dit. Pourquoi ne pas désaffecter, par exemple, la manufacture des tabacs, qui se trouve sur le tracé de

la ligne ? La présence de cette manufacture à Paris n'est pas indispensable, et on pourrait parfaitement bien trouver un autre bâtiment dans la banlieue pour y transférer ses services.

Il faut que tous les Parisiens fassent campagne avec nous afin qu'on ne change pas l'aspect de leur ville. Si l'on n'y prend garde, celle-ci deviendra méconnaissable. Ne parle-t-on pas maintenant de prolonger la ligne de Lyon par un tronçon qui suivrait les quais de la Seine et pénétrerait ainsi au cœur de Paris ! Certes, toutes ces lignes ont leur utilité ; mais les égouts aussi sont utiles ; on a cependant trouvé le moyen de les cacher à l'œil. Pourquoi ne pas en faire autant des voies ferrées ?

Nos ingénieurs ont l'imagination féconde et sont des praticiens habiles. Ils trouveront des projets assez puissants pour attirer la province et l'étranger à Paris. Mais il ne faut à aucun prix, pour obtenir ce résultat, qu'on édifie ces projets nouveaux sur les ruines de ce qui, depuis de longues années, fait l'admiration des visiteurs de la capitale.

Détail significatif et d'un parfait à-propos : le menu du banquet représentait le vaisseau allégorique de la Ville de Paris, assailli par une horde de Vandales.

En sa qualité de député de Paris, M. Georges Berger a interpellé, à la Chambre, le gouvernement sur cette question. Développant son interpellation, il a reconnu que le moment est venu, en effet, de construire des voies de pénétration dans la capitale, de manière que les grandes lignes de chemins de fer soient rapprochées du centre. Ce qu'il combat, c'est l'établissement d'une gare, qui aurait pour effet de mutiler l'esplanade des Invalides et qui, d'ailleurs, serait illégal, car la loi du 10 juin 1853 fait cession de ce terrain à la Ville de Paris, mais elle implique l'obligation, pour cette dernière, de conserver à l'esplanade sa destination et de n'y rien changer. Qui dit « esplanade » dit « terrain plat » : les constructions qu'on y élèverait la transformeraient et en détruiraient l'aspect. L'opinion publique s'est indignée de l'atteinte projetée contre l'esplanade au point de vue esthétique, et tous les artistes ont protesté.

Le ministre des Travaux publics, M. Jonnart, répondant à M. Berger, a déclaré que le décret déclaratif d'utilité publique du 5 juillet 1893 avait été rendu après approbation du Conseil d'Etat, qui a constaté que les réserves formelles, faites dans la loi de 1853, avaient été formulées au profit de l'Etat contre la Ville, et que l'Etat, par conséquent, peut, sans une mesure législative nouvelle, changer la destination de l'esplanade. Au surplus, le projet actuel a été approuvé par le Conseil municipal de Paris, par la Chambre de commerce et par le Conseil général des ponts-et-chaussées, après une instruction qui datait de quatre ans, consécutive elle-même à une étude qui remontait à près de vingt ans.

Les arguments présentés par le ministre n'ont pas paru satisfaire M. Denys Cochin, qui appuie les observations de M. Berger et demande que tout projet comportant une occupation de la superficie de l'esplanade soit écarté, ni surtout M. Trélat qui ne saurait admettre qu'on puisse toucher aux monuments publics : les Invalides sont un monument admiré par le monde entier et qui n'est complet qu'avec l'esplanade ; donc cette dernière doit être respectée.

M. Humbert a demandé à défendre la pensée de la majorité du Conseil municipal de Paris. Une convention signée par le préfet de la Seine et la Compagnie de l'Ouest vise la création d'une gare sur l'esplanade ; cette gare, située en contre-bas, à 4 mètres au dessous du niveau du sol, devait comporter la construction de quelques bâtiments sur l'esplanade. Que l'on renonce à ces bâtiments, et la perspective de l'esplanade sera respectée. Abandonner complètement le projet, cela obligerait à remanier les plans, recommencer les enquêtes, ajourner indéfinitivement les travaux, et ces travaux sont indispensables. Et M. Humbert a présenté à la Chambre l'ordre du jour suivant, auquel s'est rallié M. Berger : « La Chambre, convaincue que le gouvernement saura donner satisfaction aux nécessités urgentes des transports dans Paris sans porter atteinte à la perspective de l'esplanade des Invalides, passe à l'ordre du jour. » Cet ordre du jour est adopté par la Chambre.

Voilà donc la question résolue, et dans un sens conforme aux désirs de l'opinion. Mais il n'a pas fallu moins qu'un mouvement très actif et très persistant dans ce sens de la part du public. Le *Temps*, à qui revient l'honneur de l'avoir provoqué, peut se féliciter de l'heureux résultat obtenu sur son initiative ; nous nous plaisons à citer les réflexions qu'il lui a suggérées :

Personne ne s'est trouvé pour défendre le projet d'installation d'une gare terminus à l'esplanade des invalides ; et cependant, si la presse n'avait pas, il y a quelques mois, saisi l'opinion publique, si les Parisiens n'avaient pas défendu Paris, le beau monument de Bruant et de Mansart disparaissait parmi les ateliers, les hangars, les cheminées, les ponts, les poteaux, — le tout bariolé de réclames à l'hectare, — qui peuvent constituer sans doute un ensemble très utile et même imposant à certains égards, mais artistique fort peu.

Il faut dire que le bon sens public a eu vite fait de condamner l'absurde projet qui bouleversait et défonçait l'esplanade. La première protestation qui ait paru a été publiée dans ce journal ; c'est ici même que furent signalés, en premier lieu, les dangers de la prolongation de la ligne des Moulineaux aux Invalides, telle qu'on la voulait réaliser. Nous sommes revenus, à plusieurs reprises, sur ce sujet qui nous tenait à cœur. Ainsi averties, la Société des amis des monuments parisiens, la Société des architectes, la Société des artistes français, la réunion des Parisiens de Paris, d'autres encore, ont joint leurs voix à la nôtre. La plupart des grands journaux ont donné leur appui à ces justes réclamations. Ce fut un mouvement d'opinion très caractérisé, et dont nous sommes heureux d'avoir pris l'initiative. Que d'erreurs pourraient être épargnées et que de belles et bonnes œuvres pourraient être hâtées, si le public encourageait toujours, d'une ardeur semblable, ceux qui lui montrent ses intérêts, son bien, son trésor matériel, artistique ou moral, menacé ou compromis !...

Pour cette fois, il ne faut pas trop nous plaindre. Le ministre des Travaux publics a pris l'engagement de ne pas approuver le projet qui consisterait à couper l'esplanade des Invalides d'une tranchée profonde. Ni construction au niveau de l'esplanade, afin de ne pas masquer le monument ; ni ciel ouvert : voilà deux points acquis. Il reste évidemment à trouver le moyen de doter Paris des facilités de circulation dont il a besoin, surtout quand on va préparer l'exposition de la fin du siècle. On a indiqué, au cours de la discussion, la possibilité de construire une gare couverte dans le sous-sol de l'esplanade : de cette façon serait respecté, semble-t-il, le vœu des artistes et le vote de la Chambre qui sont d'accord pour réclamer qu'aucune atteinte ne soit portée à la « perspective » de ce coin de

Paris. Il sera beaucoup plus simple d'établir ailleurs la gare terminus de la ligne des Moulineaux, car nous doutons que l'on sache s'astreindre à construire une gare couverte sans laisser émerger du sous-sol, en forme d'excroissances disgracieuses, tels arrangements extérieurs qui détruiraient précisément la « perspective » dont on parle tant.

Nous avons, dans ce goût, au milieu de la cour du Palais-Royal, une usine d'électricité qui est bien une usine « couverte » et en « sous-sol » ; mais elle se révèle au promeneur par une sorte de protubérance vitrée et mal dissimulée derrière un rideau d'arbustes. C'est affreux comme une verrue. Or, ni les artistes, ni les Parisiens, ni la Chambre ne veulent qu'on renouvelle, à l'esplanade des Invalides, cette laide expérience.

Le fâcheux précédent de la construction, prétendue en sous-sol, dans la cour du Palais-Royal, méritait d'être signalé, en effet, afin qu'on évite d'en établir le pendant, considérablement agrandi, devant les Invalides. C'est déjà trop que ce monument subisse, depuis bientôt quarante ans, le disgracieux voisinage de cette énorme verrue qu'est le palais de l'Industrie.

Le musée du Louvre vient de s'enrichir d'une inscription trouvée près de Tunis par le capitaine Sauret et offerte par M. Cagnat, professeur au Collège de France ; de six inscriptions latines, d'une inscription chrétienne, d'une stèle grecque, d'une stèle égyptienne et de six anses d'amphores grecques, offertes par le capitaine Roberts ; d'un Bouddha japonnais en bois, d'une Vierge à l'Enfant du quatorzième siècle, en ivoire, d'une sainte Catherine de même époque, en ivoire également, et d'une plaquette de bronze du quinzième siècle, représentant un combat de tritons, tous objets offerts par M. Maciet.

Par son testament, daté du 23 septembre 1881, M. Jacques-Louis-Jules David-Chassagnolle, petit-neveu du peintre Louis David, avait légué à divers musées sa collection d'œuvres d'art et de documents divers, provenant de son grand'oncle ou de sa famille. Ces objets ne devaient revenir aux établissements auxquels ils avaient été légués, qu'après la mort de Mme veuve David-Chassagnolle, instituée usufruitière des biens de son mari. Dès le 15 février 1888, un décret avait autorisé les musées français à accepter les legs faits en leur faveur. Le décès de Mme David-Chassagnolle ayant eu lieu au mois de juillet dernier, les objets légués ont reçu leur destination définitive.

Le Musée du Louvre est entré en possession de six dessins de David : *Serment du Jeu de Paume, Distribution des aigles, Arrivée de Napoléon Ier à l'Hôtel de Ville, Le vieil Horace défendant son fils, Départ d'Hector, Vénus blessée se plaignant à Jupiter.*

A l'Ecole des Beaux-Arts de Paris reviennent : le tableau de David représentant la *Douleur d'Andromaque ;* un dessin de Gérard d'après le tableau de David, *Saint Roch intercédant la Vierge pour les pestiférés ;* le portrait de Vien, dessiné par David ; le portrait de Girodet, dessiné par Isabey ; un dessin du tombeau de Drouais, par Wicar.

A la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts : les autographes de David, de ses élèves et de plusieurs de ses contemporains, ainsi que des documents divers, soit un ensemble d'environ quatre cents pièces ; en outre, le journal des procès-verbaux des académiciens dissidents et leurs lettres et pièces y annexées.

Au musée de Versailles : un dessin à la plume représentant *Marat mort*, et portant l'inscription : *« A Marat l'ami du Peuple — David » ;* une étude d'après nature, au crayon, de l'impératrice Joséphine pour le tableau du *Sacre ;* cinq dessins à la plume rehaussés d'aquarelle, de costumes républicains (habit pour la Justice, accusateur public, membre du Directoire, officier municipal avec l'écharpe, pendant du précédent).

Au musée de Lille : l'esquisse du portrait de Napoléon, le tableau d'*Alexandre et Campaspe dans l'atelier d'Apelles,* et celui de *Bara expirant.*

Au musée d'Etampes : le portrait de Jules David par Emile Lévy, le portrait du même par Giacometti, un autre portrait du même par Georges Rougé ; le portrait d'Eugène David par Despois ; le tableau de *Napoléon visitant l'atelier de David,* par Jules David.

Au musée de Bruxelles : le tableau de *Marat expirant dans son bain,* et celui de *Mars désarmé par Vénus et les Grâces ;* le portrait de David par Navez.

Au Musée des Offices, à Florence : le portrait de David peint par lui-même.

L'État vient de commander au sculpteur Desruelles un buste d'Eugène Delacroix pour le musée de Versailles.

On sait que le peintre Elie Delaunay, mort en 1891, a laissé inachevées les peintures décoratives qu'il avait été chargé d'exécuter au Panthéon sur la travée gauche, voisine de celle qu'a décorée M. Bonnat et faisant face aux admirables compositions de M. Puvis de Chavannes sur la *Vie de Sainte Geneviève*. Les fresques de Delaunay avaient pour sujet : *Attila*.

Ce sont deux de ses élèves, MM. Georges Desvallières et Courcelles-Dumont, qui, sous la haute direction de M. Gustave Moreau, ont été chargés de terminer, en collaboration, l'œuvre de Delaunay.

Nous avons reçu la communication suivante :

« Le Grand Maître Sar Peladan, au directeur de l'*Artiste*, devant le Graal, le Beauséant, la Rose Crucifère.

« Le troisième salon de la Rose+Croix aura lieu, du 7 avril au 7 mai, à la galerie des Artistes modernes, 5, rue de la Paix.

« Le Sar ira visiter les œuvres, chez l'artiste, du 1er au 10 mars.

« Les envois doivent être faits du 1er au 3 avril inclus. La presse entrera

le 6, dès le matin. Le vernissage est fixé au 7 avril. Secrétariat : 2, rue de Commaille. »

La distribution des récompenses décernées, à la suite des concours de 1893, par l'Union centrale des arts décoratifs, a eu lieu, place des Vosges, dans la grande salle de la bibliothèque.

M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, présidait la cérémonie.

Après avoir félicité l'Union centrale des efforts constants auxquels elle se livre pour relever les industries d'art, M. Roujon l'a félicitée également d'avoir renouvelé cette institution des concours qui est un aiguillon si puissant pour les jeunes générations artistiques et qui les pousse, par l'émulation qu'elle suscite, à renouveler sans cesse et leurs inspirations et leur méthode de travail. Aussi l'Union sera-t-elle toujours assurée de trouver dans l'administration des Beaux-Arts l'appui qui lui est nécessaire pour compléter son œuvre, et le directeur des B eaux-Arts s'engage-t-il à assister au congrès organisé par l'Union pour le mois de mai prochain.

M. Georges Berger a remercié alors M. Roujon d'avoir bien voulu, non seulement présider cette réunion, mais promettre à la Société des arts décoratifs, plus que jamais, le concours si précieux du gouvernement.

Le rapporteur général du jury, M. Falize, membre du conseil, a ensuite donné lecture du travail dans lequel il a résumé les résultats des concours, et la séance s'est close par l'énonciation des récompenses, dont la liste a été donnée par M. Blanchard, secrétaire général.

M. Ernest Barrias, statuaire, membre de l'Institut, a été élu vice-président de la Société des artistes français, en remplacement de M. Cavelier, décédé.

A l'occasion de l'exposition de Vienne, à laquelle les artistes français ont pris la résolution de participer, le comité de la Société des artistes français a nommé, dans sa dernière séance, une commission chargée de s'occuper tout spécialement des expositions à l'étranger. Le comité a chargé son président, M. Bonnat, de vouloir bien la représenter à l'inauguration de l'exposition de Vienne, qui doit avoir lieu dans le courant de mars.

De son côté, la Société nationale des Beaux-Arts a désigné M. Carolus-Duran, président de la section de peinture, pour la représenter à cette même solennité.

M. Jules Cousin, le savant conservateur de la Bibliothèque et des collections historiques de la ville de Paris à l'hôtel Carnavalet, vient d'être admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à une pension de retraite et nommé conservateur honoraire.

C'est M. Lucien Faucou, conservateur-adjoint, qui le remplace, à la demande de M. Cousin lui-même. En se conformant au désir manifesté par ce dernier dans le choix de son successeur, le préfet de la Seine reconnaissait les précieux services rendus par M. Cousin qui, on le sait, a créé de toutes pièces le musée et la bibliothèque de la Ville. De son côté, le Conseil municipal de Paris, sur la proposition de M. Pierre Baudin, a décidé, à l'unanimité, qu'une médaille d'or serait offerte à M. Cousin, au nom de la Ville de Paris.

La commission de la décoration picturale de l'Hôtel-de-Ville a définitivement adopté, sous réserve d'approbation par le Conseil municipal, le projet, dont nous avons déjà parlé ici même, de charger M. Forain d'exécuter une peinture décorative pour la buvette du Conseil municipal. Elle a décidé aussi que M. Chéret recevrait la commande de cartons de tapisserie.

En exécution d'une délibération du Conseil municipal de Paris, une commission de surveillance des musées d'art et des collections de la Ville de Paris vient d'être constituée. Cette commission se compose du Préfet de la Seine, du président du Conseil municipal, de MM. Blondel, Clairin, Delhomme, Hattat, Lampué, Levraud, conseillers municipaux, et de M. Armand Renaud, inspecteur en chef des Beaux-Arts et travaux historiques de la Ville de Paris.

Le duc d'Aumale vient de commander à MM. Luc-Olivier Merson et O. de Penne, pour le pavillon de Blois, au château de Chantilly, de grands panneaux décoratifs destinés à compléter la décoration des scènes de chasse d'Oudry et ayant pour sujet les fêtes et chasses de la maison de Condé depuis le seizième siècle jusqu'à Louis-Philippe.

Une société d'officiers, d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs qui s'intéressent aux choses de l'armée, vient de se constituer, sous la dénomination de « la Sabretache », pour créer un musée historique de l'armée française. La première pensée de cette fondation remonte à l'Exposition universelle de 1889, où le pavillon du ministère de la Guerre réunissait une curieuse collection de souvenirs militaires, uniformes, insignes, armes, drapeaux, d'un intérêt historique très réel.

Cette société dont le président est le peintre militaire Edouard Detaille, a sollicité l'adhésion du duc d'Aumale. Le prince a accepté par la lettre suivante :

Chantilly, 28 janvier 1894.

Messieurs de la Sabretache,

Je vous remercie de vous être souvenus d'un vieux fantassin, pousquin, pousse-caillou — tout ce que vous voudrez — qui cependant a eu l'honneur de conduire la cavalerie en action.

J'ai encore connu des fanatiques de la Sabretache. Je me souviens de Simoneau, sabre d'honneur, longtemps colonel du 1er hussards. Quand il vint, avec son nouvel uniforme, remercier mon père, qui lui avait donné les étoiles, il vit entrer un général de cavalerie autrichien avec son bel habit de hussard rouge à pelisse blanche. « Sont-ils heureux, ces kaiserlicks, s'écria-t-il, on les nomme généraux et on leur laisse la sabretache ! »

Quant à moi, ma tendresse était pour mon hausse-col, celui que je portais devant le front de mon régiment. Je l'avais placé comme une relique dans une armoire des Tuileries. Les vainqueurs de Février en ont disposé. Les officiers du 7e corps sont, je crois, les derniers qui aient porté le hausse-col aux manœuvres. Ils ne l'ont quitté que lorsque ce dernier vestige de l'armure a été formellement exclu.

Bonne chance, messieurs de la Sabretache !

Un ancien colonel d'infanterie légère,
H. d'Orléans.

Nous empruntons au *Temps* les renseignements qui suivent, sur la dignité qui vient d'être conférée au peintre anglais Burne-Jones par le gouvernement de S. M. Britannique :

Plusieurs de nos confrères annoncent que M. Burne-Jones vient d'être créé pair d'Angleterre et qu'il est le premier peintre appelé à faire, comme tel, partie de la Chambre haute. C'est pure imagination.

M. Gladstone a conféré à l'auteur du *Roi Cophetua,* du *Chant d'amour,* de la *Belle au bois dormant,* la même dignité qui avait déjà été accordée à sir John Millais et à sir Frederick Leighton, pour ne citer que des peintres vivants. Il l'a créé baronet (et non pas baron), *sir* et non pas *lord.*

Rappelons à ce propos que ce préfixe de *sir* attribué aux baronets est héréditaire par ordre de primogéniture dans leur descendance mâle, tandis que les mêmes titres sont purement personnels quand il s'agit des chevaliers *(knights).*

M. G.-T. Watts, l'illustre portraitiste et peintre mythologique, qui avait, lui aussi, commencé par faire partie du petit cercle préraphaélite fondé par Dante-Gabriel Rossetti, a refusé l'offre faite à M. Burne-Jones (actuellement sir Edward Burne-Jones) en même temps que celui-ci l'acceptait.

Parmi les manifestations sympathiques envers la Russie, qui se sont produites à l'occasion de la visite de la flotte russe en France, nous avons mentionné, en son temps, celle qui s'adressait à l'Impératrice de Russie et émanait d'un groupe d'artistes françaises : elle consistait en l'envoi d'un album composé de dessins originaux, exécutés par les femmes artistes de notre pays. Mme Van Parys, qui en avait pris l'initiative, a reçu de M. de Giers, premier secrétaire de l'ambassade de Russie, la lettre suivante :

Ambassade Impériale de Russie

Madame,

L'Impératrice, mon Auguste Souveraine, ayant daigné agréer l'album d'aquarelles que vous lui avez offert au nom d'un groupe de Dames peintres, je suis chargé de vous exprimer les remerciements de Sa Majesté pour ce magnifique souvenir, auquel Elle a été très sensible, et de vous prier de vouloir bien en être l'interprète auprès de toutes les Dames qui y ont participé.

En m'acquittant de cet agréable devoir, je vous prie, Madame, de vouloir bien agréer l'hommage de mon profond respect.

N. de Giers.

Un monument commémoratif en l'honneur des Girondins va être élevé à Bordeaux sur la place des Quinconces. Le projet adopté à la suite d'un concours est dû à la collaboration de l'architecte Rich et du sulpteur Dumilâtre : il comprend une vaste fontaine que surmonte une terrasse sur laquelle se dresse une colonne triomphale qui n'aura pas moins de 47 mètres de hauteur et dont le soubassement portera des bas-reliefs en bronze représentant les principaux actes de la vie des Girondins à la Convention.

Le Conseil municipal de Bordeaux a voté une somme de 570.000 francs, nécessaire à l'exécution de ce monument.

Le sculpteur Woodington, — un des rares sculpteurs de l'Angleterre contemporaine, — vient de mourir à Londres, dans sa quatre-vingt-huitième année. C'était aussi un peintre distingué, comme en témoignent son *Job et ses amis* et ses *Bergers à Bethléem*, qui furent exposés à la Royal Académy.

On doit à Woodington les bas-reliefs ornant la chapelle du monument de Wellington dans la cathédrale de Saint-Paul et ceux qui représentent la bataille du Nil, sur le piédestal de la colonne de Nelson. Il était l'auteur du buste colossal en marbre que possède le Palais de Cristal et des six statues figurant dans le New-Exchange de Liverpool, dont les plus appréciées sont celles de Galilée et de Christoph Colomb.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE J. PIGELET.



JOURNAL INÉDIT

DE

DELACROIX[1]

FRAGMENTS D'UN DICTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS



NTIQUE. D'où vient cette qualité particulière, ce goût parfait qui n'est que dans l'antique ? Peut-être de ce que nous lui comparons tout ce qu'on a fait en croyant l'imiter. Mais encore, que peut-on lui comparer dans ce qui a été fait de plus parfait dans les genres les plus divers ? Je ne vois point ce qui manque à Virgile, à Horace. Je vois bien ce que je voudrais dans nos plus grands écrivains et aussi ce que je n'y voudrais pas. Peut-être aussi que, me trouvant avec ces derniers dans une communauté, si j'ose dire, de civilisation, je les vois plus à fond, je les comprends mieux surtout, je vois

[1] Le tome troisième et dernier du *Journal d'Eugène Delacroix*, publié par MM. Paul Flat et René Piot, paraîtra prochainement à la librairie Plon. L'éditeur a bien voulu communiquer à l'*Artiste*, en leur primeur, quelques fragments pris dans la partie du volume la plus intéressante au point de vue de l'art, un projet de *Dictionnaire des Beaux-Arts* dont Delacroix s'était plu à rédiger un certain nombre d'articles.

mieux le désaccord entre ce qu'ils ont fait et ce qu'ils ont voulu faire. Un Romain m'eût fait voir dans Horace et dans Virgile des taches ou des fautes que je ne peux y voir; mais c'est surtout dans tout ce qui nous reste des arts plastiques des anciens que cette qualité de goût et de mesure parfaite se trouve au plus haut point de perfection. Nous pouvons soutenir la comparaison avec eux dans la littérature : dans les arts, jamais.

Titien est un de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit de l'antique. Il est de la famille des Hollandais et par conséquent de celle de l'antique. Il sait faire d'après nature : c'est ce qui rappelle toujours dans ses tableaux un type vrai, par conséquent non passager comme ce qui sort de l'imagination d'un homme, lequel ayant des imitateurs en donne plus vite le dégoût. On dirait qu'il y a un grain de folie dans tous les autres ; lui seul est de bon sens, maître de lui, de sa facilité et de son exécution qui ne le domine jamais et dont il ne fait point parade. Nous croyons imiter l'antique en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de ses draperies, etc. Titien et les Flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures.

L'antique ne sacrifie pas à la grâce, comme Raphaël, Corrège et la Renaissance en général ; il n'a pas cette affectation, soit de la force, soit de l'imprévu comme dans Michel-Ange. Il n'a jamais la bassesse du Puget dans certaines parties, ni son naturel par trop naturel.

Tous ces hommes ont, dans leurs ouvrages, des parties surannées ; rien de tel dans l'antique. Chez les modernes, il y en a toujours trop ; chez l'antique, toujours même sobriété et même force contenue.

Ceux qui ne voient dans Titien que le plus grand des coloristes, sont dans une grande erreur : il l'est effectivement, mais il est en même temps le premier des dessinateurs, si on entend par dessin *celui de la nature* [1] et non celui où l'imagination du peintre a plus de part, intervient plus que l'imitation. Non que cette imagination

[1] Aux lecteurs désireux d'approfondir cette intéressante distinction entre le « dessin de la nature et celui où l'imagination du peintre a le plus de part », rien ne saurait être plus précieux que le commentaire et le développement de cette même idée, repris à plusieurs reprises par Baudelaire dans ses différentes études sur Delacroix, et notamment dans une comparaison qui mérite de demeurer classique entre le dessin d'Ingres et le dessin de Delacroix. (Voir les *Curiosités esthétiques* et l'*Art romantique*.)

chez Titien soit servile : il ne faut que comparer son dessin à celui des peintres qui se sont appliqués à rendre exactement la nature, dans les écoles bolonaises ou espagnoles, par exemple. On peut dire que chez les Italiens le style l'emporte sur tout : je n'entends pas dire par là que tous les artistes italiens ont un grand style ou même un style agréable, je veux dire qu'ils sont enclins à abonder chacun dans ce qu'on peut appeler leur style, qu'on le prenne en bonne ou mauvaise part : j'entends par là que Michel-Ange abuse de son style, autant que le Bernin ou Pietre de Cortone, eu égard pour chacun à l'élévation ou à la vulgarité de ce style : en un mot, leur manière particulière, ce qu'ils croient ajouter ou ajoutent à leur insu à la nature, éloigne toute idée d'imitation et nuit à la vérité et à la naïveté de l'expression. On ne trouve guère cette naïveté précieuse chez les Italiens qu'avant le Titien, qui la conserve au milieu de cet entraînement de ses contemporains vers la manière qui vise plus ou moins au sublime, mais que les imitateurs rendent bien vite ridicule.

Il est un autre homme dont il faut parler ici, pour le mettre sur la même ligne que le Titien, si l'on regarde comme la première qualité, la vérité unie à l'idéal : c'est Paul Véronèse. Il est plus libre que le Titien, mais il est moins fini. Ils ont tous les deux cette tranquillité, ce calme tempérament qui indique des esprits qui se possèdent. Paul semble plus savant, moins collé au modèle, partant plus indépendant dans son exécution. En revanche, le scrupule du Titien n'a rien qui incline à la froideur : je parle surtout de celle de l'exécution, qui suffit à réchauffer le tableau ; car l'un et l'autre tendent moins à l'expression que la plupart des grands maîtres. Cette qualité si rare, ce sang-froid animé, si on peut le dire, exclut sans doute les effets qui tendent à l'émotion. Ce sont encore là des particularités qui leur sont communes avec ceux de l'antique, chez lequel la forme plastique extérieure passe avant l'expression. On explique par l'introduction du christianisme cette singulière révolution qui se fait au moyen âge dans les arts du dessin, c'est-à-dire la prédominence de l'expression. Le mysticisme chrétien qui planait sur tout, l'habitude pour les artistes de représenter presque exclusivement des sujets de la religion qui parlent avant tout à l'âme, ont favorisé indubitablement cette pente générale à l'expression. Il en est résulté nécessairement dans les âges modernes plus d'imperfection dans les qualités plastiques.

Les anciens n'offrent point les exagérations ou incorrections des Michel-Ange, des Puget, des Corrège ; en revanche, le beau calme de ces belles figures n'éveille en rien cette partie de l'imagination que les modernes intéressent par tant de points. Cette turbulence sombre de Michel-Ange, ce je ne sais quoi de mystérieux et d'agrandi qui passionne son moindre ouvrage ; cette grâce noble et pénétrante, cet attrait irrésistible du Corrège ; la profonde expression et la fougue de Rubens ; le vague, la magie, le dessin expressif de Rembrandt, tout cela est de nous et les anciens ne s'en sont jamais douté.

ÉBAUCHE. Il est difficile de dire ce qu'était l'ébauche d'un Titien, par exemple. Chez lui, la touche est si peu apparente, la main de l'ouvrier se dérobe si complètement, que les routes qu'il a prises pour arriver à cette perfection restent un mystère. Il reste de lui des préparations de tableaux, mais dans des sens différents : les unes sont de simples grisailles, les autres sont comme charpentées à grandes touches avec des tons presque crus. C'était ce qu'il appelait faire le lit de la peinture. (C'est ce qui manque particulièrement à David et à son école.)

Mais je ne pense pas qu'aucune puisse mettre sur la voie des moyens qu'il a employés pour les conduire à cette manière toujours égale à elle-même, qui se remarque dans ses ouvrages finis, malgré des points de départ aussi différents.

L'exécution du Corrège présente à peu près le même problème, quoique la teinte en quelque sorte ivoirée de ses tableaux et la douceur des contrastes donnent à penser qu'il a dû presque toujours commencer par de la grisaille. (Parler de Prud'hon, de l'école de David ; dans cette école l'ébauche est nulle, car on ne peut donner ce nom à de simples frottis qui ne sont que le dessin un peu plus arrêté et recouverts ensuite entièrement par la peinture.)

FRESQUE. On aurait tort de supposer que ce genre soit plus difficile que la peinture à l'huile, parce qu'il demande à être fait au premier coup. Le peintre à fresque exige moins de lui-même matériellement parlant : il sait aussi que le spectateur ne lui demande aucune des finesses qui ne s'obtiennent dans l'autre genre que par

des travaux compliqués. Il prend ses mesures de manière à abréger par des travaux préparatoires le travail définitif. Comment serait-il possible qu'il mît la moindre unité dans un ouvrage qu'il fait comme une mosaïque et pis encore, puisque chaque morceau, au moment où il le peint, est différent de ton, c'est-à-dire par parties juxtaposées, sans qu'il soit possible d'accorder celle qui est peinte aujourd'hui avec celle qui a été peinte hier, s'il ne s'était rendu auparavant un compte exact de l'ensemble de son tableau? C'est l'office du carton ou dessin dans lequel il étudie à l'avance les lignes, l'effet et jusqu'à la couleur qu'il veut exprimer.

Il ne faut pas non plus prendre au pied de la lettre ce qu'on nous dit de la merveilleuse facilité de ces faiseurs de fresque à triompher de ces obstacles. Il n'est presque pas de morceau de fresque qui ait satisfait son auteur de manière à le dispenser de retouches; elles sont nombreuses sur les ouvrages les plus renommés. Et qu'importe après tout qu'un ouvrage soit fait facilement? Ce qui importe, c'est qu'il produise tout l'effet qu'on a droit d'attendre. Seulement il faut dire, au désavantage de la fresque, que ces retouches faites après coup avec une espèce de détrempe et même quelquefois à l'huile, peuvent à la longue trancher sur le tout et contribuer au défaut de solidité. La fresque se ternit et pâlit de plus en plus avec le temps. Il est difficile de juger au bout d'un siècle ou deux de ce qu'a pu être une fresque et des changements que le temps y a produits. Les changements qu'elle subit sont en sens inverse de ceux qui altèrent les tableaux à l'huile. Le noir, l'effet sombre se produit dans ces derniers par la carbonisation de l'huile, mais plus encore par la crasse des vernis. La fresque, au contraire, dont la chaux est la base, contracte par l'effet de l'humidité des lieux où elle a été appliquée, ou par celle de l'atmosphère, une atténuation sensible de ses teintes.

Tous ceux qui ont fait de la fresque ont remarqué qu'il se formait du jour au lendemain, à la surface des teintes conservées dans des vases séparés, une sorte de pellicule blanchâtre et comme un voile grisâtre; cet effet, plus prononcé sur une masse considérable de la même teinte, se produit à la longue sur la peinture elle-même, la voile en quelque sorte, et tend à la désaccorder par la suite; car cette atténuation se produisant surtout sur les teintes où la chaux domine, il en résulte que celles qui n'en contiennent pas une aussi grande quantité restent plus vives et amènent par

leur crudité relative un effet qui n'était pas dans la pensée du peintre. On conclura aisément, de l'inconvénient que nous venons de signaler, que la fresque ne convient pas à nos climats, où l'air contient beaucoup d'humidité ; à la vérité, les climats chauds leur sont contraires sous un autre rapport, qui est peut-être plus capital encore.

Un des grands inconvénients de ce genre est la difficulté de rendre adhérente au mur la préparation (on aura fait précéder tout ceci d'une explication sommaire du procédé de la fresque) nécessaire. La grande sécheresse ici est un ennui qu'il est impossible de combattre. Toute fresque tend à la longue à se détacher de la muraille contre laquelle elle est appliquée ; c'est la fin la plus ordinaire et la plus inévitable. On pourrait peut-être remédier en partie à cela (expliquer le procédé de la bourre).

PENSÉE. (Première pensée.) Les premiers linéaments par lesquels un maître habile indique sa pensée contiendront le germe de tout ce que l'ouvrage présentera de saillant. Raphaël, Rembrandt, le Poussin, — je nomme exprès ceux-ci parce qu'ils ont brillé surtout par la pensée, — jettent sur le papier quelques traits : il semble que pas un ne soit indifférent. Pour des yeux intelligents, la vie déjà est partout et rien dans le développement de ce thème en apparence si vague ne s'écartera de cette conception à peine éclose au jour et complète déjà.

Il est des talents accomplis qui ne présentent pas la même vivacité ni surtout la même clarté dans cette espèce d'éveil de la pensée à la lumière ; chez ces derniers l'exécution est nécessaire pour arriver à l'imagination du spectateur. En général ils donnent beaucoup à l'imitation ; la présence du modèle leur est indispensable pour assurer leur marche. Ils arrivent par une autre voie à l'une des perfections de l'art.

En effet, si vous ôtez à un Titien, à un Murillo, à un Van Dyck la perfection étonnante de cette imitation de la nature vivante, cette exécution qui fait oublier l'art et l'artiste, vous ne trouvez dans l'invention du sujet ou dans sa disposition qu'un motif souvent dénué d'intérêt pour l'esprit, mais que le magicien saura bien relever par la poésie de son coloris et les prodiges de son pinceau. Le relief extraordinaire, l'harmonie des nuances, l'air et la lumière,

toutes les merveilles de l'illusion s'étaleront sur ce thème dont l'esquisse froide et nue ne disait rien à l'esprit.

Qu'on se figure ce qu'a pu être la première pensée de l'admirable tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse : rien de plus froid que cette disposition, refroidie encore par la présence de ces personnages étrangers à la scène, de cette famille des donateurs qui se trouve là, en effet, par la plus singulière convention, de ces petites filles en robe de brocart jouant avec un chien dans l'endroit le plus apparent du tableau, de tant d'objets, costumes, architecture, etc., contraires à la vraisemblance !

Voyez, au contraire, dans Rembrandt, le croquis de ce sujet qu'il a traité plusieurs fois et avec prédilection : il fait passer devant nos yeux cet éclair qui éblouit les disciples au moment où le divin Maître se transfigure en rompant le pain. Le lieu est solitaire ; point de témoins importuns de cette miraculeuse apparition. L'étonnement profond, le respect, la terreur se peignent dans ces lignes jetées par le sentiment sur ce cuivre, qui se passe, pour vous émouvoir, du prestige de la couleur.

Dans le premier coup de pinceau que Rubens donne à son esquisse, je vois Mars ou Bellone, les Furies secouant leur torche aux lueurs sinistres, les divinités paisibles s'élançant en pleurant pour les arrêter ou s'enfuyant à leur approche, les arts, les monuments détruits, les flammes de l'incendie. Il semble dans ces linéaments à peine tracés que mon esprit devance mon œil et saisisse la pensée avant presque qu'elle ait pris une forme. Rubens trace la première idée de son sujet avec son pinceau, comme Raphaël ou Poussin avec leur plume ou leur crayon. Malheur à l'artiste qui finit trop tôt certaines parties de l'ébauche ! Il faut une bien grande sûreté pour ne pas être conduit à modifier ces parties quand les autres parties seront finies au même degré.

EUGÈNE DELACROIX.





E. FRÉMIET

(Suite) [1]



L reste à savoir si ce cheval, qu'on a dit trop gros, est bien un cheval, et si cette figure qu'on a déclarée trop petite est bien celle de Jeanne d'Arc. Pour un cheval, celui du monument de la rue de Rivoli en est un vrai, et un fameusement beau. Ceux qui le qualifièrent de cheval de ferme n'ont pas l'idée du vrai cheval d'armes; le percheron, puissant et somptueux serviteur, qui conduit aujourd'hui les soldats du feu à l'incendie, jadis portait à travers l'Europe les gens de la Croisade, les chevaliers *Credo*, à la délivrance du tombeau du Christ. Jeanne d'Arc monte là un cheval d'armes, de service, un étalon majestueux, fier et grand, pareil à celui que les frères de Laval ont vu se démenant très fort devant l'huis de son logis. « Menez-le à la croix, disait-elle, il se calmera. » Et l'on admire comment cette jeune fille tient en main ce destrier, ce grand trottier qui n'est maniable que parce qu'il est dompté comme par la magie d'un pouvoir supérieur. Il est serviable et brave, il fera de la route et marchera droit contre les épieus de l'Anglais. Il a des muscles pour suivre les durs chemins qui mènent à la victoire. Son encolure est celle d'un cygne d'épopée. Lui et ses pareils, ses quinze compagnons de l'écurie de Jeanne, sont taillés sur ce modèle grandiose. Ils sont un triomphe de la nature, et on les admire comme le plus magnifique présent de Dieu à l'homme.

[1] V. l'*Artiste* d'août, septembre, novembre 1892, janvier, septembre, octobre et décembre 1893.

J'ai essayé précédemment de démontrer par où M. Frémiet sait comme personne établir une statue équestre, comment il sait faire valoir l'homme par sa monture ou emprunter au cavalier la noblesse dont la bête a besoin pour paraître dans tout son prix. On connaît cette page où Commines, racontant la bataille de Fornoue, nous montre le roi Charles VIII, en armes, monté sur le beau cheval noir qui lui venait du duc de Savoie. Ce cheval était borgne, et néanmoins donnait de la grandeur à ce jeune roi, d'allure craintive, au point qu'il en paraissait tout autre, tant ce cheval « le montrait grand ». Bien qu'on ait écrit que M. Frémiet n'était pas à la hauteur de sa renommée d'animalier quand il modelait le cheval du connétable de Clisson, je persiste à penser que le cheval de sa *Jeanne d'Arc* est de la famille artistique du cheval noir que montait Charles VIII à Fornoue, le 6 juillet 1495. Il prête de son caractère à la figure qui le surmonte. Le statuaire devait-il oublier que Jeanne d'Arc était une femme que ne pouvait pas grandir son costume masculin ? Ce cheval, par sa puissance même, souligne le caractère de la femme à cheval. C'est lui qui nous dénonce à distance la féminité de cette figure humaine, enveloppée dans l'airain de son armure d'homme. Je crois bien fort que c'est là l'erreur de la statue de Nancy, où Jeanne d'Arc a perdu du charme mystérieux de sa figure de vierge pour paraître aussi grande que le serait un homme. A travers les siècles, Jeanne d'Arc nous arrive comme une figure humaine, très allégée de matière réelle. Son souvenir survit comme un souffle céleste, plus lumineux que charnel. Elle est la sœur mystique de la terre de France, elle est un reflet du ciel sur cette terre comblée de promesses. La réalité de sa vie miraculeuse est devenue la vérité d'une légende authentique. Elle est presque plus une âme qu'un corps ; elle est moins la force physique de la victoire, que la respiration de l'âme française libérée. Il fallait asseoir tout cet intangible sur un cheval. Tout cela ne pouvait guère se traduire par une épaisse couche de bronze ; il fallait encore alléger le poids optique de ce métal déjà si volatil, pour rendre aux yeux l'idée qu'on doit avoir de Jeanne d'Arc.

Si M. Frémiet avait tort pour avoir souligné, par les proportions de son œuvre, les gracilités féminines qui idéalisent sa figure, c'est M. Lesigne qui aurait raison parce qu'il aura coulé le souvenir de la vierge de Domrémy dans le moule opaque du sacrilège. Or, la

vérité veut que le statuaire, qui a vu juste, ait raison sur l'écrivain, qui a vu faux. M. Lesigne veut que l'histoire de Jeanne d'Arc soit un « conte de la mère l'Oie ». Il ne veut voir dans la sainte de la France ni plus ni moins qu' « une robuste paysanne hallucinée, une fille aux jarrets solides, une porteuse de bannière », tout comme il aurait dit une porteuse de pain. M. Frémiet est resté dans la tradition ; il n'a fait ni une robuste paysanne hallucinée, ni une fille aux jarrets solides, ni une porteuse de bannière. Il a montré la « jeune fille d'une remarquable élégance », d'attitude virile, dont parle le conseiller-chambellan Perceval de Boulainvilliers dans sa lettre en latin à Etienne Visconti, duc de Milan, en date du 21 mai 1429. J'imagine que le témoignage *de visu* de Perceval de Boulainvilliers vaut bien les hypothèses scientifico-anthropologiques de M. Lesigne. M. Frémiet a bien fait de s'en référer aux gens qui avaient vu. Et, quand il n'a pas donné à sa figure les hautes dimensions d'un homme à cheval, il avait encore pour lui l'assertion de Guillaume du Guast, seigneur italien, attaché à la cour de Charles VII, et qui avait vu Jeanne dans son costume masculin : « Jeanne était de petite taille », dit-il, en ajoutant qu'elle avait les cheveux noirs, était très forte de tout son corps, et que « son parler, comme c'est l'usage chez les femmes de France, était plein de douceur ».

Où M. Frémiet a montré qu'il était absolument maître de son sujet et de son art, c'est quand il a assis sa figure de Jeanne d'Arc sur un cheval qui a paru trop gros aux gens qui au fond tenaient pour la « robuste paysanne, la fille aux jarrets solides », que M. Lesigne a trouvée toute faite dans les théories des savants opposés à l'idéal et à tous ses corollaires. En prenant la Jeanne « de petite taille » de Guillaume du Guast, encore amoindrie par le costume d'homme, comme type de sa composition, le statuaire semble avoir eu peur de tomber dans le grossier réalisme qui déjà, en 1874, préparait, par ses critiques sournoises, sa transposition de l'idée de Jeanne d'Arc. Si, en 1889, M. Frémiet paraît avoir cédé aux injonctions des matérialistes, décidés à accaparer le culte de Jeanne d'Arc, sa statue de la rue de Rivoli prouve que, dans le principe, il tenait pour la tradition, pour cette remarquable élégance signalée par Perceval de Boulainvilliers. En outre, en laissant au cheval ses proportions historiques de grand coursier de guerre, il soulignait cette élégance, il l'affinait jusqu'à donner l'impression

de tout cet intangible, qui est l'atmosphère normale du surnaturel de la Mission de Jeanne d'Arc. Ainsi modelé dans la fermeté de ses muscles, dans la belle ampleur de ses formes de cheval d'armes, destiné à porter des gens de guerre avec leur armure, ce cheval endossait toutes les responsabilités de la matière. C'était lui la terre en marche, lui la réalité. Le réalisme des détails passait à son actif, et l'image de Jeanne d'Arc n'avait plus qu'à surmonter dans son geste hiératique toute la réalité laissée sous ses pieds. C'est par là que ce destrier grand et fort est bien le cheval de Jeanne d'Arc; il est bien le socle puissant qui convenait à cette figure unique de la vierge d'Orléans, dont la formule artistique, pour vivre à l'unisson du thème divin, a besoin comme point d'appui de ce qui donne la plus noble impression de la force. Ce cheval de la place des Pyramides est le cheval de Jeanne d'Arc parce qu'il donne une très exacte vision de ce que fut l'héroïne elle-même, la vision de l'Idéal dans le Réel.

Il est le cheval de la Pucelle, comme le cheval du connétable Clisson est le cheval du connétable par ses formes aiguës et décidées; comme le cheval du *Velasquez* est la vraie monture du roi des peintres, par la splendeur de ses modelés; comme le cheval du *Grand Condé* est bien celui qu'il fallait trouver au bout de son ébauchoir pour monter ce prince du sang, homme de belle mine. Je le répète, parce que j'ai besoin de préciser ici à nouveau : M. Frémiet sait ce que tous les cavaliers ne savent pas, et ce qu'ignorent tous les gens qui ont critiqué l'esthétique de sa cavalerie d'airain. Il sait approprier la monture à la physionomie du personnage en selle. Il n'a pas mis *Velasquez* sur le cheval de *Clisson*, et il n'a pas commis la faute de monter Jeanne d'Arc sur une haquenée de châtelaine[1]. Il a laissé au duc d'Orléans sa monture de tournoi, la même qui servait à la guerre. On ne saurait lui reprocher d'avoir un type uniforme pour les chevaux de ses statues équestres. Il ne les puise pas dans un moule tout préparé pour servir à tout le monde indifféremment, comme au manège. Le moule est brisé dès qu'il a servi, et chaque personnage monte son

[1] « ... Interrogée si avoit un cheval quand elle fut prinse, et s'il estoit coursier ou hacquenée, respond qu'elle estoit à cheval sur un demi-coursier, et qu'elle avoit cinq coursiers sans les trottiers, où il y en avoit plus de sept. » (Procès de la Pucelle, p. 482.) Jeanne eut cependant une haquenée, mais pas longtemps. Elle l'avait achetée de l'évêque de Senlis, et payée deux cents saluts. Mais elle écrivit à l'évêque qu'il pourrait ravoir sa haquenée; Jeanne ne la voulait point garder, « vu qu'elle ne valait rien pour peiner ».

cheval à lui, celui qui lui sied, qui lui ressemble, qui le complète et lui conserve, dans l'histoire de l'art, la physionomie qu'il avait dans l'histoire. Le *Grand Condé* monte un cheval inouï de caractère et de grandeur. Il a des airs d'oiseau de proie, et ses oreilles pointent comme celles d'un grand duc. Le cheval de Richard-Cœur-de-Lion, dont parle Joinville, qui est resté proverbial dans les rangs des Sarrasins où il servait à faire peur aux petits enfants, devait être de cette espèce-là. Ce n'est pas un cheval, c'est un aigle. Il a du griffon héraldique, un griffon qui aurait perdu ses ailes en touchant terre. Quelqu'un qui s'y connaît et a appris les chevaux dans l'entourage du comte de Chambord, qui en avait de beaux et attelait à cinq, regardait un jour avec moi ce petit bronze du *Grand Condé* à la vitrine de son éditeur : « Ce cheval-là, disait-il, ce n'est pas le cheval de tout le monde ; il faut en avoir le droit pour monter là-dessus, être le Grand Turc, prince du sang de France, ou général victorieux. C'est le cheval d'un grand gentilhomme ».

*
* *

Les fins experts qui ont maltraité le cheval de la *Jeanne d'Arc* de M. Frémiet, se tromperaient grossièrement s'ils croyaient pouvoir jamais monter un pareil animal. Ils y seraient déplacés, disons le mot, déclassés. Celui-là aussi appelle un cavalier hors pair, quelqu'un de rare et de très supérieur. Ce cheval-là est un très grand monsieur, c'est un héros. Il lui faut un cavalier dont la mine cadre avec la sienne. Et ce n'est pas avec le chapeau de soie sur la tête, cette tiare économiste, qu'on peut faire figure sur la selle qu'il porte. Il faut un casque ou une auréole. Ce cheval d'armes est armé chevalier, il a conscience de son rôle et de son rang. Il est le cheval de Patay, d'Orléans ou de Reims. Noir, en Berry, au pied de la croix, « devant l'église tout près au bord du chemin », il sera blanc le jour du sacre. Jeanne d'Arc a des chevaux de rechange, mais l'art résume,. et celui-ci les contient tous, car ils étaient tous semblables, tous issus des fortes races de France, venues de Terre Sainte avant le monde chrétien. Ces étalons-là étaient les chevaux de la chevalerie gauloise, une noblesse montée depuis des siècles au temps où les Francs étaient encore gens de pied. Quand l'empereur Charles IV d'Allemagne vint en France pour offrir à notre roi Charles V des secours contre

les Anglais, avec lesquels le roi était en guerre par suite de plusieurs violations du traité de Brétigny, le roi envoya à l'empereur et à son fils Venceslas, roi des Romains, deux chevaux de cette grande famille terrienne. Ces deux chevaux étaient noirs, pour marquer aux yeux du peuple que l'empereur et son fils n'avaient aucune espèce de domination en France. Le roi, en revanche, montait un cheval blanc. C'est Bernard de Montfaucon qui l'affirme. L'entrevue eut lieu au nord de Paris, « à my voie du moulin à vent et de La Chapelle ». Et le roi, après les saluts fraternels, rentra à son palais, chevauchant entre l'empereur à dextre et le roi des Romains à senestre. Ces bêtes-là sont des bêtes somptueuses, dont la grandeur native a été avilie par l'utilitarisme de notre démocratie d'ingénieurs, mais qui étaient placées jadis au plus haut rang, comme encore aujourd'hui chez les Arabes, en raison de la beauté de leur naissance et de la noblesse de leurs services. Celui de la *Jeanne d'Arc* de la rue de Rivoli a la grande mine de son emploi. Ceux qui l'ont pris pour un cheval de ferme ne savent pas le prix d'un vrai cheval, et sont incapables de distinguer le cheval nature, le cheval pur, du cheval asservi par les travaux, affaissé sous le joug des douleurs de la vie positive. Leur incapacité est pareille à celle de ces gens qui donnèrent gratis aux Prussiens, en 1815, Morvic, le plus bel étalon qu'on ait pu voir, et que la France avait payé soixante mille francs, sans penser que les fils de Morvic pourraient revenir un jour chez nous, montés par des uhlans, éclaireurs d'une nouvelle invasion. M. Frémiet a fait du cheval de son monument de la place des Pyramides ce qu'il devait être, le cheval de Jeanne d'Arc, quelque chose comme le collaborateur d'une œuvre extraordinaire, une manière de Pégase chrétien, un être de choix, une créature d'élite, destinée à une opération supérieure, une délivrance, un miracle. Avant d'être devenu un cheval de trait, une bête de somme, le cheval fut Pégase. Son berceau nous est caché dans les nuages des apocalypses lointaines. Pégase fut son nom d'origine. De tous temps les peuples l'ont considéré comme une créature d'essence divine. Et Pégase est un agent de l'Esprit. Il vole par les airs et porte la Poésie qui plane par ses ailes. Il est par là une figure très pure, un instrument de la conquête divine[1]. Monté par Jeanne d'Arc ou

[1] Partout et de tous temps, chez les païens comme dans la tradition des chrétiens, le

Persée, sa mission est une délivrance[1]. Il collabore au salut des bons, victimes des méchants. Le cheval, dans la réalité, signifie la force, la patience et le courage. Sorti de là, il sort de lui-même, devient un monstre, tout comme l'homme passe monstre lorsqu'il cesse d'être bon et manque à ses devoirs de reconnaissance envers le Créateur. Le cheval sorti de lui-même, sorti de sa mission d'héroïsme et de bienfaisance, est un monstre ou une inutilité, licorne ou cheval de courses. Le cheval de courses passé au laminoir de l'entraînement est une parodie. L'âne sauvage de Ctésias, la licorne qui tue et affile sa corne sur une pierre pour éventrer son ennemi, est un contre-signe, l'envers du cheval. Le monstre et la parodie, nous trouvons les deux sous la protection de l'Angleterre, obligée de fausser le cheval pour se l'approprier. L'Anglais Bedford, l'homme odieux qui voulait violer en Jeanne d'Arc le mystère divin de la virginité, agissant pour le compte des Anglais, chevauchait la licorne symbolique de l'écu d'Angleterre. Jeanne la Pucelle chargeait l'Anglais, montée sur Pégase, pour arracher la France, chrétienne Andromède, à la rapacité de l'éternel dragon dévorant.

Le cheval de la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides est marqué de son signe originel, la pureté de la force dans la beauté. C'est le cheval nature, tel qu'il est descendu de l'Apocalypse, vierge de toute tare et de tout joug autre que le joug de l'Esprit. Le vent de ses ailes effacées par le contact du sol frissonne dans ses jambes rebondissantes. Dire qu'il est fringant, c'est parler pour ne rien dire. Un cheval de cette mine-là n'est pas fringant, il est magnifique. Il ne piaffe pas, il est beau. Il porte beau, non parce qu'on lui a appris à porter beau, mais parce qu'il est beau de naissance, par destinée, par mission. Cette beauté pure, native, nous

cheval est l'agent des relations de l'homme avec la vie supérieure. C'est lui qui porte Apollon et traîne le char du Soleil, dans la mythologie gréco-païenne. Dans la Bible, nous retrouvons le cheval attelé au char de feu qui emporte Elie au ciel. Dans l'iconographie, on rencontre très souvent l'image du cheval pour représenter l'âme humaine, ou comme emblême des apôtres trainant le char de l'Eglise. Le cheval blanc de l'Apocalypse est le signe de la victoire. C'est lui que monte le Christ triomphant, ainsi que cela se voit dans une peinture du XIIe siècle à Auxerre et dans un vitrail de l'Eglise de Brou. A Auxerre, le Christ est en figure équestre, tenant en main un sceptre, monté sur un cheval blanc, au centre d'une grande croix autour de laquelle chevauchent quatre figures équestres d'anges. Ce Christ est l'image de l'Eglise triomphante. Le cheval représente l'humanité de Notre-Seigneur, dont la figure humaine symbolise la divinité.

[1] Saint Georges délivrant sainte Marguerite est le Persée du monde chrétien.

montre qu'il est appelé aux plus hautes charges de son état de collaborateur des meilleures actions humaines. Cette beauté lui vient de la merveilleuse répartition de ses forces. Son élégance est le geste de sa souplesse. En le regardant bien, on s'aperçoit, si on y voit clair, que Dieu n'a pas donné le cheval à l'homme afin que l'homme avilisse le cheval, afin que l'homme s'enorgueillisse à l'idée d'avilir une créature admirable. L'homme, pour ne pas sortir de son rôle, doit attendre des services du cheval, rien de plus, en utilisant sa force, sa patience et son courage, non en les épuisant. Le cheval, trop abaissé au métier de bête de somme, est l'indice d'une humanité surbaissée, abrutie par l'esprit des affaires. Quand Pégase est licorne guerrière, comme dans la guerre de Cent ans, l'homme est criminel, témoin Bedford qui l'emploie, ou assassin comme Pierre Cauchon qui lui apporte sa proie. Quand Pégase est licorne domestique, l'homme qui l'exploite est maquignon, tel M. X..., job-master.

En donnant au cheval l'importance qu'il a dans son monument votif de la rue de Rivoli, M. Frémiet a fait une reconstitution précieuse. Il a défini, par la beauté de son image, le rang du cheval dans le monde de la chevalerie. A côté de l'héroïsme du chevalier, il a montré la splendeur physique du cheval. C'était nous inviter à rechercher les effets de cette beauté extérieure dans les qualités intérieures qui marquent la destinée du cheval depuis qu'il a été mis au monde pour prendre part aux actions d'éclat de l'être humain. M. Frémiet risquait, en somme, une belle partie. Il jouait gros jeu contre l'incompétence absolue de ses contemporains, tous plus ignorants les uns que les autres en la matière, n'ayant jamais eu le sens du cheval nature et ne connaissant que la bête de rapport, — fiacre ou sport, — la bête avilie, usée par un service d'où l'homme tire de l'argent. L'éminent statuaire ne pouvait avoir gain de cause contre les critiques qui ne manquèrent point de coasser, qu'en donnant à sa *Jeanne d'Arc* une monture digne d'elle, digne de l'idée qu'on en doit concevoir, digne d'entrer par sa splendeur réelle dans l'idéal de la tradition de Jeanne la Pucelle. M. Frémiet est resté le maître de la situation qu'il avait créée dans l'art de son temps. Il a imposé au public un cheval comme on n'en connaissait plus ; il a monté sa figure de Jeanne d'Arc sur un animal d'une magnificence de formes qui justifie la mythologie de lui attribuer une origine céleste. En un mot, ce

statuaire a montré au peuple de France ce que c'est qu'un vrai cheval, un beau cheval, celui que j'appelle le cheval nature.

Du même coup, il montrait le rôle du cheval dans la mission de Jeanne d'Arc. Ce qui ne nous venait même pas à l'esprit devant la monture conventionnelle de la *Jeanne d'Arc* de Foyatier, à Orléans, nous emplissait l'intelligence devant le monument de M. Frémiet. Et l'on concevait aussitôt l'idée que Jeanne d'Arc est par excellence une figure équestre. C'est à ce point qu'il semble que l'artiste ait voulu éviter toute méprise possible, comme pour dire qu'en faisant une statue équestre de la Pucelle son intention était bien de faire une Jeanne d'Arc, et point autre chose. Jeanne d'Arc à cheval, il semble que c'est presque plus une *Jeanne d'Arc* qu'une statue en pied. La statue de Rude est un monument de musée; celle de la duchesse d'Orléans est une image de paroissien. Sans doute on y reconnaît bien l'idée qu'on se fait de la sainte héroïne de Domrémy. Prenez le plus humble des dessins, si c'est une figure de femme à cheval, avec une bannière, un enfant l'appellera Jeanne d'Arc. En langage artiste, la formule de Jeanne d'Arc est une formule équestre. C'est presque le seul moyen que nous ayons de la faire ressemblante, puisque son portrait n'existe pas. En tout cas, c'est la plus sûre méthode d'empêcher qu'on la confonde avec telle figure historique qu'on voudra choisir. Jeanne Hachette est une figure à pied; la première idée qu'on en reçoit, c'est celle d'une femme encadrée dans des créneaux de rempart, un hachon à la main. La vision artistique de la Pucelle d'Orléans, la forme que son souvenir conserve à travers les âges, la première idée qu'on en prenne dès que son nom est prononcé, c'est l'idée d'une forme à cheval. Il faut un effort d'esprit ou la tradition d'un épisode social pour qu'un artiste imagine une *Jeanne d'Arc* à pied. Hormis la *Jeanne d'Arc* de M. Allar, à Domrémy, qui est à genoux et dont les mains sont tendues vers ses trois apparitions qui sont là debout au-dessus d'elle, une Jeanne d'Arc qui n'est pas équestre ne peut pas se passer d'une inscription qui fixe l'esprit. Quand M. Frémiet ajouta à sa série d'études sur la Pucelle la statuette en bronze doré, à pied, tenant sa bannière serrée sur sa poitrine, en marche comme à l'assaut de la bastide des Tourelles, il écrivit sur le socle : *La Pucelle d'Orliens.* A pied, elle n'est pas dans la plénitude de son symbole. Elle relève de l'anecdote ou du particulier de sa vie privée, le repos ou la prière. Jeanne déposait ses armes

pour recevoir les sacrements. Pour la reconnaître d'emblée dans une image pédestre, nous avons besoin d'un attribut, comme son écusson, ou une légende qui précise. Jeanne à pied n'appartient pas à la grande histoire, elle n'est pas dans son geste significatif d'ange de salut. Il n'y a qu'un moment de sa vie officielle où l'on puisse concevoir sa figure à pied, sans crainte de la confondre : c'est lorsqu'elle est debout sur les marches de l'autel, à Reims, pendant la cérémonie du sacre. A cet instant, elle est descendue de son cheval. C'est fini. Son œuvre est accomplie, sa mission est achevée ; elle le dit elle-même, elle voudrait partir, laisser là ses armes, s'en aller « servir ses parents ». Car désormais elle n'est plus assurée de la victoire. Hors de cette apothéose du sacre, où l'esprit public se la représentera toujours debout, à la droite de Charles, sa bannière en main, Jeanne d'Arc est inséparable de son cheval. Jeanne est un chevalier. Et l'idée de chevalier implique l'œuvre équestre. La représentation artistique de Jeanne d'Arc, son relief dans l'histoire de la France, est liée à l'effigie du cheval, comme l'effigie de Judith est inséparable de la couche d'Holopherne.

Jeanne, effigie guerrière, martyre de la guerre, victorieuse à la guerre, puis prisonnière de guerre, est une effigie à cheval, toujours à cheval. Esthétiquement parlant, elle est aussi inséparable de son cheval que de sa bannière et de son auréole. Elle sera une Jeanne d'Arc avec l'un ou l'autre de ces attributs, mais elle ne sera complètement elle-même, que montée sur son cheval d'armes. Ce cheval ne lui devient inutile qu'au sacre de Reims, parce que là elle a fini sa tâche et que « maintenant est exécuté le plaisir de Dieu », qui voulait que le dauphin vînt à Reims recevoir son digne sacre. Mais, puisqu'elle reprend la campagne, son cheval la suivra jusqu'à Compiègne, jusqu'au moment où un soldat bourguignon, la saisissant à la jambe, l'aura tirée à bas de sa selle. Alors son cheval ne lui servira plus de rien, sa bannière lui a été arrachée. Elle est en route pour le martyre. Elle était sur le chemin des croisades, la voici sur le chemin de la croix. Et le calvaire se monte à pied. Jeanne n'a plus qu'à conquérir son auréole dont les rayons vont s'allumer au feu du bûcher. Le cheval et le bûcher auront conduit la pauvre sainte Jeanne aux deux termes de sa mission. Le cheval la conduisait à la victoire, le bûcher la porta au ciel, sa vraie patrie.

*
* *

Jeanne d'Arc, statue pédestre, ce n'est jamais qu'un épisode de l'histoire de l'art. M. Frémiet, qui a voulu, lui aussi, tracer une biographie à sa manière de la vierge de Domrémy, l'a montrée dans différentes attitudes de sa vie. Il a commencé par une statue équestre qui signifie la mission dans sa totalité, qui résume toutes les attitudes de cette existence miraculeuse. Encore, lorsqu'il s'attache à un trait de la vie de Jeanne d'Arc, choisit-il un geste qui est lui-même un trait caractéristique plus qu'un épisode. Il fera une *Jeanne d'Arc en prière,* à genoux, revêtue de son armure blanche. C'est la vierge inspirée qui se recueille et demande conseil à ses voix, implore le secours divin au moment du danger comme après sa blessure au siège d'Orléans. Un autre jour, la voici marchant à l'assaut, sa bannière posée sur le cœur, les yeux au ciel, certaine de la victoire : « Avec l'aide de Dieu, nous la prendrons », dit-elle en marchant sur la bastille des Tourelles.

La dernière fois que M. Frémiet montra une *Jeanne d'Arc,* c'était celle qu'on a vue l'an passé au Salon. C'était la bergère de Domrémy surprise par ses voix qui semblent lui parler pour la première fois. De prime abord, devant cette statuette étrange, on se demande si l'artiste, entraîné par l'esprit actuel, n'a pas pensé plus à la jeune fille névrosée qu'à la vierge inspirée. La nuance est si délicate dans l'expression qu'on hésite un moment devant le pittoresque pénétrant de cette statuette où se voit autant de terreur que de volonté profonde. Cependant, malgré tout, l'inquiétude vous abandonne devant le mystère intense qui anime cette figurine, où l'artiste indique déjà la mission guerrière par la quenouille collée au côté gauche comme une épée. Cette quenouille sera bientôt remplacée par cette vieille épée rouillée que Jeanne sait se trouver sur la tombe d'un chevalier, dans l'église de Fierbois. Non, cette bergère-là, dont la quenouille est droite comme une arme et dont le surcot de laine s'applique au corps comme une cuirasse, n'est point une bergeronnette sans avenir. C'est bien la bergère de Domrémy, celle à qui Dieu confiera tout à l'heure la garde du troupeau de France. Cette jeune fille-là n'est point comme l'ordinaire des jeunes femmes de son âge. L'artiste nous donne à pressentir que, si elle est à pied en ce moment, demain elle chevauchera un destrier de guerre et sa vie se passera à cheval;



E Fremiet stat   Achille Gilbert sc

À DOMRÉMY.

c'est une vierge inspirée, désignée, sacrifiée, qui ne descendra de son cheval de bataille que pour monter sur le bûcher du martyr.

Demain elle montera à cheval pour sauver la France qui se meurt, pour sauver la chrétienté prête à s'engloutir dans l'hérésie qui monte depuis Viclef. Elle entrera dans la vie à cheval. C'est bien la même que nous avons vue déjà sur la place des Pyramides. Ici, dans son costume de bergère, Jeanne en est encore au balbutiement de sa destinée. Nous savons le sens de sa prière, car la statue équestre de la rue de Rivoli nous a tout dit d'un mot. Sur son cheval, avec son épée, sa bannière, son auréole, cette *Jeanne d'Arc* nous a tout expliqué. Cette figure équestre résume son action mystérieuse et divine. C'est bien la vierge de Domrémy, la même que cette bergère, mais la même, d'enfant devenue femme, de jeune fille passée héroïne. Cette auréole, cette bannière, cette épée, ce cheval majestueux et fort, tout cela constitue un monument total, complet, définitif. Il n'y manque rien pour traduire la victoire et le martyre. En pied, cette *Jeanne d'Arc* serait privée de ce qui fut l'essentiel de son geste militaire, le cheval. Ce cheval est le signe de la mission divine confiée à une destinée humaine, c'est le geste de la guerre, la partie tangible du miracle de cette vie surnaturelle. Équestre, cette statue de Jeanne d'Arc dit très bien ce qu'elle veut dire. Elle représente ce que tout le monde a vu, la Pucelle en marche contre un ennemi qui foulait le sol, moins peut-être pour étouffer la France, que pour conquérir la France aux protestations de Jean Huss, l'avocat de Viclef. Ce cheval marque en plein le geste en avant de l'extérieur guerrier qui servait d'armure à la destinée de Jeanne, agent de Dieu au service de la cause du Christ. Il représente la carrière parcourue au pourchas de l'Anglais vaincu, le geste public, le geste nécessaire pour faire admettre Jeanne des humains incrédules et fermés au sens caché des mystères.

C'est à cheval que Jeanne est entrée dans l'histoire humaine. Elle est en selle, non comme une écuyère ou comme une amazone, mais comme une missionnaire dont la mission va s'accomplir sur le terrain des choses de la guerre. C'est à cheval qu'elle se met en route pour la cour, qu'elle quitte Vaucouleurs. Son cheval avait été acheté par son oncle, Durand Laxart, et l'équipement avait été fourni par le menu peuple. On gagnera Chinon « par le plus court », dit Jeanne. Ceux qui, accompagnant Jeanne, ont donné leur parole à Baudricourt de la conduire au roi, ne savent pas le

chemin. C'est le cheval de Jeanne qui sert de guide ; il passe devant, éclaire la route, devine les gués. C'est à cheval qu'elle arrive à Chinon, à cheval qu'elle se rend à Poitiers pour subir les interrogatoires des docteurs venus de la France entière, interrogatoires qui ont tous disparu, vendus ou volés, et dont il ne reste plus de traces, en France tout au moins. A Orléans, nous la revoyons encore à cheval, le matin de la victoire. Rien ne peut mieux faire sentir le prodige et le miracle de la mission que ce trait emprunté à la vieille chronique de Cousinot : *« Si dist qu'on l'armast hastivement et lui aydast à s'armer. Et quand elle fut preste, monta à cheval et courut sur le pavé tellement que le feu en saillait. »* A Patay, elle demandera au duc d'Alençon : « Avez-vous de bons éperons, gentil duc ? » Cela veut dire que les siens à elle sont bien assurés et qu'on chargera : « En nom Dieu, chevauchez ferme contre les Anglais ; quand ils seraient pendus aux nues, nous les aurons. » Oh ! elle est bien à cheval, allez, la Pucelle d'Orléans. Elle tient bon en selle, et quand elle s'adresse à l'ennemi, à Gladsdale ou aux hérétiques de Bohême, elle parle du haut de son troussequin. D'ailleurs, Persée a besoin de Pégase pour délivrer Andromède. L'image équestre de Jeanne d'Arc apparaît jusque dans sa lettre aux Hussistes, cette lettre dictée par elle à son aumônier, frère Jean Pasquerel. Le ton de l'épître est ce qu'on peut appeler une lettre à cheval, tant les expressions imagées ont leur mystique profonde toujours soudée à un geste réel. Cette lettre est une menace de guerre, un avertissement à des gens que Jeanne tient pour de mauvaises bêtes. Elle s'adresse à eux comme parle à un cheval rétif un cavalier sûr de soi, sûr d'avoir raison. S'ils s'obstinent à « regimber sous l'éperon », ils doivent s'attendre à la voir venir. Voilà qui peut s'appeler signer d'un coup de talon. Les Hussistes sont des bêtes rétives. On verra à les traiter comme ils ont traité les autres. D'ailleurs, quel que soit le cheval, rétif ou obéissant, pris dans sa tradition supérieure, il est un animal prédestiné, un agent de choix que l'homme dirige à l'aide d'une petite étoile. La lettre aux Hussistes, qui regimberont, qui auront même leur jour de reprise contre Jeanne, est paraphée de cette étoile, la mollette de l'éperon de la Pucelle.

Une statue en pied de Jeanne d'Arc n'aurait pas eu cette éloquence dans le souvenir et dans la résurrection. Si parfaite qu'on la puisse rêver, elle n'eut jamais dépassé les préoccupations

du monde artiste ou du monde religieux. A cheval, elle est dans la plénitude de son action héroïque ; elle est en route pour la victoire qui la conduira au martyre. Pour comprendre Jeanne d'Arc tout entière, telle qu'elle survit dans l'esprit populaire, le plus sûr gardien de la tradition, il en fallait une image qui dépassât les particularités de la vie de la Pucelle, pour être quelque chose comme une dédicace à l'esprit religieux d'un peuple entier. La statue équestre a une portée générale que n'aurait jamais eue une statue pédestre. En tout cas, elle nous force à nous demander pourquoi Jeanne d'Arc n'est vraiment elle-même que sur son trottier de bataille. Elle nous met en demeure de nous interroger sur le rôle du cheval dans une carrière d'héroïsme et de martyre comme la mission de Jeanne d'Arc. Après quoi, l'esprit mis en éveil par cette lettre aux Hussistes, où il est question d'arracher aux gens ou l'hérésie ou la vie, nous voulons savoir ce qu'il y a derrière ce geste haut, signe plutôt que menace, qui caractérise par son hiératisme cette statue de la place des Pyramides. Après le cheval, voici l'auréole. D'où vient-il que Jeanne d'Arc, qui n'est pas encore sainte après quatre cents ans, a traversé l'histoire comme une sainte et n'a jamais cessé de porter une auréole ? Le monument de M. Frémiet est le plus complet de tous, car tout y est, tous les instruments de la Mission s'y trouvent, tels qu'ils furent dans la réalité, réunis autour de la personne de Jeanne, le cheval, l'épée de N.-D. de Fierbois, la bannière et l'auréole.

(A suivre.)

JACQUES DE BIEZ.





QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS[1]

III

AUGUSTE LEPÈRE



'EST-IL pas curieux de constater parfois à quel point les opinions sont conventionnelles dans la tribu artistique? Bien qu'elle professe, en toutes occasions, le plus souverain mépris des routines, vienne un artiste dont la vision personnelle contrarie ouvertement les idées reçues, ses collègues sont les premiers dans la foule à crier haro sur le malheureux novateur, quitte, s'il finit par forcer l'attention, à lui emboîter le pas et à faire ce qu'on appelle des concessions aux formules nouvelles. C'est ainsi que, faute d'esprits assez audacieux pour essayer de rendre les beautés inaperçues encore dans la nature et qu'ils ont remarquées, ou par suite d'un aveuglement presque général, des années, des siècles se passent sans que les plus intéressants sujets d'étude soient abordés, et cela pour le plus grand dommage des manifestations artistiques d'une époque. Les savants disent que rien n'est indifférent pour la science, que son œil à mille facettes est ouvert sur chaque point de l'univers; de même, rien ne devrait être indifférent pour l'art, et chacun pourrait trouver un large champ d'expérience parmi tant de terrains inexplorés. Mais il est plus facile de faire ce que fait le maître ou ce que fait le voisin et de partager sa gloire sans faire autrement travailler sa cervelle.

[1] V. l'*Artiste* de janvier et février derniers.

Arrivons à l'exemple qui nous intéresse. La vie moderne a changé la physionomie des villes : un siècle a suffi pour que l'habitation des citadins se conformât peu à peu à la règle formulée par une administration qui n'a point l'habitude de demander aux artistes leur avis et qui n'éprouve par elle-même aucun besoin de penser au plaisir des yeux. Des conciliabules ont eu lieu, composés d'ingénieurs, de géomètres, d'architectes, de médecins membres des conseils de salubrité, et il a été décidé que les maisons subiraient aussi l'égalisation que l'on avait imposée aux hommes ; elles durent renoncer à la fantaisie de leur allure pour adopter un uniforme, abattre leurs pignons, combler leurs angles rentrants et venir toutes se ranger, comme des soldats bien exercés, le long de l'inflexible cordeau de l'ingénieur. — Fixe ! que personne ne bouge ! Je vois un œil qui dépasse l'alignement, rentrez cela !... Et voilà bien les dignes demeures des habillés de noir que nous sommes, demeures géométrales, cubiques, faites pour des citoyens égaux en apparence et régis par le code Napoléon qui date de cette même époque dont le *niveau* fut l'idéal.

Mais, si bien disposées que fussent les commissions dont nous parlons, elles ne purent aller au bout de leur désir ; il aurait fallu jeter bas les villes et les reconstruire sur un jalonnement établi d'avance, avec toutes les rues parallèles ou se coupant à angle droit, comme cela se voit à Turin ou dans certaines villes américaines de construction récente ; au grand chagrin des géomètres, on dut accepter pour la ville de Paris, par exemple, l'horrible dissymétrie du plan général, nos aïeux, dans leur ignorance des charmes de la ligne droite, ayant permis au hasard de mêler à sa fantaisie l'écheveau de nos rues. Force fut donc d'accepter le fait acquis. Mais où nos gens montrèrent une coupable négligence, ce fut en oubliant d'imposer aux propriétaires une règle commune quant à la hauteur des maisons et à la façon des toits et des cheminées. Grâce à cette simple omission, ce qu'on est convenu d'appeler le pittoresque reprend ses droits dans la ville inutilement uniformisée, à distance surtout, et si la courbe des rues s'incline, l'inégalité des faîtes et l'imprévu des cheminées donnent des silhouettes qui coupent de lignes bizarres la toile de fond des ciels, l'œuvre des ingénieurs s'anéantit, les niveaux, les lignes droites, les parallèles n'existent plus, et pour qui ferme à demi les yeux l'illusion peut même venir d'une promenade dans un étrange

ravin que surplombent deux falaises gigantesques aux cimes capricieusement découpées. Quelques arbres, l'atmosphère complètent ce tableau, les masses lointaines d'édifices bleuissent, le soleil dore des parois entières et met de magiques points de lumière dans les vitres, comme sur de lointains étangs; pour qui *sait voir,* le paysage parisien prend mille aspects variés où l'artiste peut trouver d'inépuisables sujets.

Pour qui sait voir! Il n'y pas longtemps que des yeux se sont ouverts pour ces choses. Les paysagistes d'il y a trente ans les fermaient systématiquement et partageaient les opinions conventionnelles dont nous parlions au début; il fallait aller bien loin dans la campagne pour trouver des sujets : à Barbizon, à Marlotte, sur les grèves, dans les Pyrénées. Le peintre, de retour dans la Grand'Ville, affectait de fermer les yeux, de regarder la pointe de ses souliers pour ne pas voir les horribles tas de moellons qui l'entouraient; le mot *paysage parisien* l'eût fait bien rire. Une légende se répandit de la sorte dans les ateliers : qu'il fallait laisser *la vue de Paris* aux marchands qui fournissent les étrangers de passage.

Cette compréhension du paysage parisien, ce sont les artistes dont nous parlions dans la précédente étude, Edmond Morin et Vierge, qui l'ont eue des premiers, avertis peut-être par les impressionnistes : la rue de Paris leur est apparue tout autre que ce dessin d'architecte qu'on appelait autrefois une *perspective*. Edmond Morin a fait, dans le *Monde illustré,* une série du vues de Paris, comprises par la tache, dont les artistes se souviennent; quant à Vierge, il suffit de feuilleter son œuvre pour voir tout le parti qu'il savait tirer de nos horizons familiers. Mais un artiste s'est attaché entre tous à cette étude passionnante et a rendu le paysage des villes dans sa perfection absolue : c'est Auguste Lepère.

Lepère a débuté par la gravure sur bois; son père, sculpteur de mérite, le plaça chez l'anglais Smeeton pour apprendre ce difficile métier, où l'habileté d'exécution joue un tel rôle que bien souvent elle anihile chez ceux qui s'y adonnent les facultés créatrices : copier sans cesse les autres, se plier à toutes les manières, il n'y a rien de tel pour tuer la personnalité. Il convient donc, pour être juste envers Lepère, de remarquer tout de suite cette particularité que, malgré son œuvre immense de graveur d'interprétation, il est

resté *peintre* toute sa vie et qu'il a su garder intacte la vision propre qu'il a des choses. Sans doute, tout en les gravant, a-t-il étudié très attentivement les deux artistes dont nous parlions tout à l'heure, mais il n'y a guère en art de génération spontanée, et cela n'empêche pas la parfaite *individualité* de notre artiste. Rompu à toutes les délicatesses du métier de graveur, Lepère put en profiter pour s'interpréter lui-même et inaugurer un art nouveau pour ainsi dire : la gravure sur bois originale. Ceci n'est pas de médiocre importance et demande quelques mots d'explication, le lecteur étant peu initié d'ordinaire aux procédés de reproduction.

Nous avons déjà remarqué, dans l'étude consacrée à Jules Chéret, que presque tous les artistes imaginatifs se sont tournés vers l'illustration : c'est la démocratisation qui le veut ainsi, avons-nous dit ; il faut arriver à produire l'œuvre d'art à un sou, l'image étant le seul champ ouvert aux créateurs depuis que la fresque n'existe plus et que les peintres de morceau ont accaparé le tableau ; eh bien ! quel est encore le meilleur agent de reproduction rapide et nombreuse ? La gravure sur bois. Rien ne peut donner ce que donne le bois ; le *gillotage* n'est bon que pour le trait, il ne sait pas traduire les valeurs ; les autres moyens sont trop coûteux ou trop inférieurs ; du reste, aucun ne donne la puissance de noirs du bois, tous les éditeurs ont été forcés de se rendre à cette évidence. Mais,... il y a un terrible mais..., par le procédé de gravure sur bois, la composition de l'artiste n'arrive sous les yeux du public qu'à l'aide d'une traduction, — lisez *trahison* pour la plupart du temps. Si fort que soit le graveur en son métier, il ne peut épouser absolument la personnalité du dessinateur, et l'ouvrage de ces collaborateurs malgré eux manque le plus souvent de l'ensemble nécessaire. Lepère a coupé court à ce malentendu en dessinant et en gravant lui-même ses bois ; l'œuvre d'art qu'il confie à la presse est sortie à la fois de sa pensée et de sa main, seules responsables du blâme ou de l'éloge.

Cela est précieux, à notre époque où le collectivisme, si à la mode en politique, est au contraire de moins en moins admis dans la république des arts, et où, grâce à Dieu, il n'y a plus de place que pour les *tempéraments* et leur production originale. L'image devient ainsi plus vibrante, rend davantage l'émotion du peintre devant la nature et les délicates variations que son rêve brode autour du motif. S'il sait se servir, comme Lepère, de son

admirable outil, le livre ou le journal pourront donner à leurs acheteurs des pièces parfaites auxquelles il ne manque que la couleur. Et encore, Lepère n'a-t-il pas, dès la première exposition des peintres-graveurs, chez Durand-Ruel, envoyé de très curieux bois en deux ou trois tons de l'effet le plus intense?

La reproduction à l'infini de l'œuvre d'art originale par le plus beau moyen qui soit, voilà donc ce que peut Lepère; il faut à présent mettre de côté toute préoccupation technique et étudier le peintre dans ses plus habituels travaux. Peintre de figures et paysagiste, Lepère est aussi et surtout le peintre des villes : il aime les vieilles rues de Paris, grouillantes de passants, les quais si pittoresques avec leurs chalands, les fortifications garnies de flâneurs endormis, avec leurs horizons d'usines et de masures; il aime les villes de province, les ports pleins de mâtures emmêlées, les faubourgs, les vieux monuments, les marchés où la foule des paysans se presse au milieu de la foule des bestiaux; il aime tout ce qui vit, tout ce qui remue, tout ce qui a de la couleur. Nul peintre ne rend comme lui la vie collective, l'agitation, le travail : il a su *dégager la poésie de la cité moderne,* car il est doué de ce même sens de l'*âme des choses* que possède aussi l'excellent aquafortiste Félix Buhot. Elle a beau, cette cité, être bâtie par les ingénieurs dont nous parlions tout à l'heure et par les architectes qui ont trouvé le comble de la maison laide, utile et salubre par le percement des fenêtres symétriques et la rectitude des façades, Lepère n'est point embarrassé pour si peu; il vous fera de la rue de la Paix et de la rue Lafayette de ravissantes estampes, pleines de mouvement et d'intérêt, et pourtant réelles : la magie de l'art!

Pourquoi? Parce qu'il est avant tout, lui aussi, un peintre poète, un fantaisiste dont l'esprit libre s'attache bien plutôt à rendre l'impression générale que le détail oiseux, objet de l'ardente préoccupation de tous les médiocres; son œil, dont l'éducation est extraordinaire, sait choisir les lignes synthétiques qui ont de l'importance et sacrifier toutes les autres. Feuilletez la collection de ses bois originaux et dites qui est à la fois plus audacieux et plus délicat, qui voit en même temps plus largement et plus finement? Le regard est pris tout de suite par la combinaison des valeurs qui vont, ainsi que le bois le permet, du noir intense, velouté ou brillant, jusqu'aux transparences des gris les plus légers : les atmosphères sont rendues à merveille, donnent

impression des brouillards, des brumes, des pluies, des coups de vent, des neiges menaçantes, et aussi bien des claires embellies, du soleil qui incendie la ville, des gaîtés printanières. Il y a des pièces délicieuses dans cet ordre de choses : la *Seine au pont d'Austerlitz*, la *Sainte Chapelle vue du pont Saint-Michel*, l'*Arrivée au théâtre*, étude d'ombres de l'effet le plus juste, le *Marché aux pommes*, avec son amusante perspective de passerelles, *Sur le boulevard*, où le grouillement des lignes donne l'illusion de la vie fiévreuse du centre de Paris, les *Champs-Elysées*, le *Bassin de la Villette*, la *Rue des Barres*, le *Boulevard Bonne-Nouvelle*, les études sur *Rouen*, et par-dessus tout la petite pièce *Notre-Dame*, vue du chevet, dont la puissance d'effet est inouïe. Parmi les bois originaux, encore, quelles jolies pièces dans les *Paysages parisiens* de Goudeau : la *Montée de la rue de la Lune*, le *Brouillard*, *Notre-Dame*, le *Chauffoir public*, la *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève!*

Puis les études de campagne : Fontainebleau, *Franchart*, une des plus belles pièces de Lepère, un coucher de soleil mourant qui laisse délicieusement la vallée rocheuse dans les ombres du demi-jour, les *Brûleurs de fougères*, les *Peintres*, une belle étude de sous bois. Encore : *Voyage autour des fortifs*, paru dans la *Revue illustrée*, un voyage à l'entour de la grande ville, qui a ouvert les yeux de bien des artistes et leur a fait perdre le souvenir du chemin de Barbizon.

Il ne faut pas quitter ce chapitre du bois sans mentionner les belles pièces que Lepère a gravées en plusieurs couleurs ou en camaïeu. Ces pièces sont d'une autre manière, et peut-être sont-elles le point de départ de l'évolution qui se fait chez lui en ce moment, car, aux bois d'une habileté surprenante qu'il a exécutés dans la filière Edmond Morin-Vierge, ont succédé des bois d'un art plus sévère, plus simple, où l'influence des nouvelles tendances se fait sentir, en leur recherche de la naïveté savante. Regardez la planche intitulée *Étude à quatre mains*, une des plus belles de cette série nouvelle où Lepère s'est inspiré des œuvres de Cranach, d'Albert Dürer, de Bloemaert, d'Ugo da Carpi, etc. C'est une maîtresse planche où quelques simples lignes, des à-plat adroitement combinés, suffisent à rendre l'émotion d'une jolie scène familiale, à dire l'attention extrême de la maîtresse et de l'élève devant les difficultés du déchiffrage au piano ; l'adorable silhouette échevelée de la jeune fille est une des choses les mieux venues de

l'œuvre de Lepère. Quelles jolies synthèses de couleur et de lignes, aussi, les *Râpeurs de tabac, On va goûter,* la *Partie de jacquet, Marchandes au panier, rue Montorgueil!*

Lepère est aquafortiste. La vigueur du procédé devait tenter aussi notre artiste, et il y est devenu maître tout de suite. Certaines pièces, comme le *Coucher de soleil à Jouy, Mon atelier à Jouy, Vieilles maisons,* le *Marché aux pommes, Sortie de l'école en Vendée, Saint-Jean-le-Mont,* le *Mail,* le *Mât-de-cocagne rue Galande,* etc., sont parmi les meilleures productions de ce temps; il ne faut pas oublier le frontispice et les hors texte des *Paysages parisiens,* dont la fantaisie ravit les rares et heureux possesseurs de ce beau volume.

Lepère lithographe aussi est digne d'être l'objet de longues études pour les critiques spécialistes, qui ne s'en sont guère préoccupés jusqu'à présent. Citons surtout la belle planche : *C'est un noyé!* parue dans les *Peintres-Lithographes.*

Graveur sur bois, graveur en camaïeu, graveur à l'eau-forte, lithographe, Lepère est surtout peintre, et peintre poète. Qu'importe l'outil qu'il emploie? Lepère est un des meilleurs *regardeurs* de la vie contemporaine; il laissera de notre temps une image fidèle et intelligente. Du calendrier de la *Grande Dame,* que publie M. Dumas, trois *Mois* ont paru déjà, qui révèlent Lepère dans sa dernière manière, sa meilleure, selon nous. Voici *Janvier :* dans la brume glacée, les mendiants falots traînent leur misère sur le pont des Arts et se hâtent, fouettés par l'âcre brise; ils se mêlent à la nuit qui tombe, leurs silhouettes fantômales symbolisent les horreurs de l'hiver, le froid, la souffrance, la pauvreté, et le contraste de la vie loqueteuse et de la vie raffinée qui se coudoient sans cesse dans la cité, contraste conseiller des révoltes farouches qui grondent depuis quelque temps, est donné par la note élégante de cette mignonne Parisienne, si parfaitement emmitouflée dans ses fourrures que le froid ne peut autre chose sur elle que d'aviver les roseurs de son visage et de la rendre plus jolie. Voici *Février,* le carnaval que modernisent d'ingénieux enrubanements de serpentins, des neiges de confetti; *Mars,* que les peintres emplissent du bruit de leurs réclames, etc. Il faut voir ces bois originaux pour goûter la saveur de la manière neuve dans laquelle ils sont traités; le souvenir des maîtres anciens dont nous avons parlé n'empêche pas leur allure toute moderne,

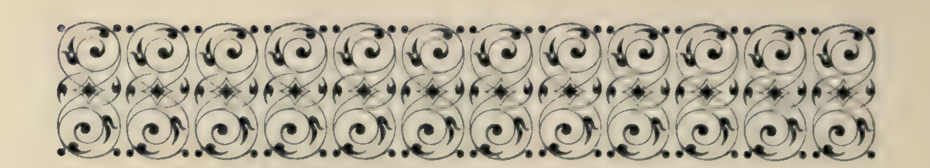
et la conception en est d'un symbolisme si délicat qu'elle confine à la littérature, à la poésie même. Il y a des peintres qui disent que la poésie n'a rien à faire avec la peinture ; ce sont les *peintres sans cervelle,* comme on dit.

Peintre, peintre toujours. A qui refuserait de reconnaître le peintre parce qu'on lui montre seulement des bois ou des eaux-fortes, toutes les toiles de Lepère sont là pour répondre. Ses tableaux ont eu, au Champ-de-Mars, le succès qu'ils méritent ; ils ont attiré l'admiration des artistes et des amateurs, le succès leur est venu tout de suite, comme il le devait. Ce sont des notations de l'impression la plus fugitive, la plus subtile. Deux sujets, dans le nombre : au bord de la mer la nuit tombe, des femmes passent, chaudement couvertes pour la promenade du soir, la note plus claire de leur béret est la dominante assourdie d'exquises teintes crépusculaires harmonieusement discrètes. Une autre toile : l'*Automne;* dans une terre remuée pour les semailles, le paysan s'arrête de labourer, la soupe arrive, apportée par la femme et l'enfant : toute la composition, baignée de teintes rousses, exprime le repos, la paix mélancolique de la saison mourante, et la facture est si peu théâtrale ou conventionnelle que l'on ne sait d'où vient l'impression forte qui vous saisit. C'est le pouvoir de l'art sincère sur les âmes.

A force de travail, Lepère est arrivé maintenant à la réalisation de son rêve : il abandonne la gravure de reproduction pour ne traiter que les sujets qui l'intéressent ; il a installé chez lui une presse à bras et il se donnera la joie de faire des volumes illustrés et gravés par lui-même, et dont il tirera lui-même les planches avec un soin d'artiste. Nous prédisons le plus grand succès à ces livres qu'un tirage à tout petit nombre fera très précieux pour les amateurs. Faire ces volumes et peindre ce qui lui plaît, sans autres préoccupations, voilà de quoi rendre Lepère heureux sa vie durant. Il aura mieux que cela : la gloire et la fortune lui sont dues.

LOUIS MORIN.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

CHARLET

(Suite)[1]

J'ai dit un mot déjà des relations qui, depuis 1818, existaient entre Charlet et Géricault. Elles s'étaient depuis lors constamment resserrées jusqu'à devenir une véritable intimité. Cependant il serait difficile de découvrir dans les œuvres de l'un ou de l'autre un effet sensible de leurs rapports quotidiens. A ses débuts, Charlet s'était incontestablement souvenu, dans plusieurs pièces que j'ai signalées, des premières œuvres de Géricault, mais cette influence n'avait été que passagère et superficielle. En réalité, ces deux talents vigoureux grandirent côte à côte, sans réaction réciproque. Tout au plus, en ces années de travail presque commun, peut-on noter dans l'inspiration de Charlet une tournure plus constamment épique, plus exclusivement pittoresque. Quoi qu'il en soit, les dernières pièces de l'*Ex-Garde* n'étaient même pas encore parues, quand les deux artistes, l'un entraînant l'autre, prirent le chemin de l'Angleterre, avec un troisième compagnon, l'économiste Brunet.

Géricault, découragé par l'insuccès de son *Radeau de la Méduse*, allait voir si le public de Londres serait envers lui plus juste que ses compatriotes. Charlet, qui n'avait rien à faire chez les Anglais,

[1] V. l'*Artiste* de février dernier.

sinon de suivre ses camarades, ne tarda guère à leur fausser compagnie. Parti au commencement de 1820, il était déjà revenu au milieu de l'été et réinstallé à Paris, puisqu'au *Bulletin de la librairie* du 22 juillet nous trouvons, ainsi libellée, cette mention d'une pièce nouvelle : « *Les pénibles Adieux,* chez Charlet, rue des Petits-Champs, 28. » A peine avait-il fait en Angleterre deux ou trois lithographies, dont la meilleure est *la Nymphe de la Tamise.*

En revanche il avait, s'il faut l'en croire, sauvé la vie à Géricault. Je transcris dans le livre de M. de La Combe cette anecdote très connue et je ne sais pourquoi contestée. Vraie ou fausse, elle peint à merveille la tournure d'esprit des deux héros de l'aventure : « Charlet, rentrant à l'hôtel à une heure avancée de la nuit, apprend que Géricault n'est pas sorti de la journée, et qu'on a lieu de craindre de sa part quelque sinistre projet. Il va droit à sa chambre, frappe sans obtenir de réponse, frappe de nouveau, et comme on ne répond pas davantage, enfonce la porte. Il était temps : un brasier brûlait encore et Géricault était sans connaissance, étendu sur son lit : quelques secours le rappellent à la vie. Charlet fait retirer tout le monde et s'assied près de son ami. — « Géricault, « lui dit-il de l'air le plus sérieux, voilà déjà plusieurs fois que tu « veux mourir ; si c'est un parti pris, nous ne pouvons l'empêcher. « A l'avenir, tu feras donc comme tu voudras, mais au moins « laisse-moi te donner un conseil. Je te sais religieux ; tu sais bien « que mort, c'est devant Dieu qu'il te faudra paraître et rendre « compte : que pourras-tu répondre, malheureux, quand il t'inter- « rogera ?... Tu n'a seulement pas dîné !... » Géricault, éclatant de rire à cette saillie, promit solennellement que cette tentative de suicide serait la dernière[1]. »

Quand un artiste en pleine activité de développement se met à voyager, il se produit généralement de deux choses l'une : ou de nouvelles perspectives s'ouvrent devant lui, et alors, comme pour Delacroix visitant le Maroc, comme pour Decamps parcourant l'Asie-Mineure, le voyage est le plus fécond excitant intellectuel ; ou au contraire c'est un simple déplacement qui n'apprend rien, un temps perdu et une désorientation des idées. Ce dernier cas semble bien avoir été celui de Charlet. Rentré à Paris, il publie tout de suite, ainsi que je l'ai dit, une planche assez importante, au moins par

[1] De La Combe, p. 19.

ses dimensions, mais il a quitté Delpech et prétend être son propre éditeur. Il rêve de faire une suite nouvelle dans le genre de l'*Ex-Garde,* sur l'armée de 1809, qu'il n'avait guère vue, et dont il n'avait aucun souvenir. Il mêle à l'exécution de cette série celle de pièces de natures diverses, la plupart simples regains des inspirations anciennes. Il change de logement et de quartier, il tâtonne enfin pendant un an ou deux, jusqu'à l'époque où, se remettant franchement au travail, en même temps il entre dans une voie nouvelle et lance son premier *Album*.

Voyons rapidement les principales productions de cette période transitoire. Le colonel La Combe s'extasie sur les douze pièces de l'*Armée de 1809*, et se répand en regrets de ce que cette suite n'ait pas été continuée. Je ne veux discuter le mérite ni du *Sapeur* qui sert de frontispice, ni de celui n° 2, la hache sur l'épaule, le poing gauche sur la hanche. Très bien aussi, très amusants, dans leur courte et lourde stature, sont le *Capitaine de Voltigeurs* et le *Cornet de Voltigeurs en grande tenue.* Mais si l'on compare même ces belles pièces à celles de l'*Ex-Garde*, quelle différence ! Là une mesure infaillible dans les plus petits détails, une vérité saisissante, un merveilleux sentiment de la vie morale et physique ; ici un beau dessin sans doute, toujours ferme et franc, mais une exagération de rudesse, un alourdissement volontaire de la forme, des figures trapues, étranges, impersonnelles. La race de France était-elle donc si différente à cinq ou six ans de distance ? Devant ces hercules barbares l'impression de vérité s'atténue, l'admiration demeure hésitante. L'insuccès fut si complet que Charlet lui-même, impatienté de voir qu'on en avait vendu en trois mois pour 24 francs, effaça ses pierres : les dernières n'avaient donné chacune que trois épreuves.

Les pièces détachées de la même époque ne dépassent guère en nombre la douzaine. J'ai déjà cité *les pénibles Adieux* : à la porte d'un cabaret un lancier, un grenadier et un invalide, après avoir bu copieusement, on le voit de reste, se jettent réciproquement dans les bras l'un de l'autre ; le dessin est joli, sans rien de transcendant ; on juge d'après la description de ce que vaut l'idée. « *J'attends de l'activité* » (malgré le vieux domestique armé d'une seringue), et « *Toi !.. Oui, moi !* » sont d'un esprit moins sommaire. Le vieux *Blanc* qui sommeille étayé de coussins dans son large fauteuil, est fort bien, avec ses grosses mains jointes, témoignage de sa force ancienne,

ses maigres jambes, signe évident de sa décrépitude présente. Quant aux deux conscrits qui se disputent, leurs airs de jeunes coqs sont vraiment plaisants et leurs attitudes saisies sur le fait, malgré l'outrance voulue que Charlet leur a donnée. *Les Conscrits prenant les armes pour la corvée du quartier* sont jolis aussi. Charlet a eu soin de mettre quelque variété dans ce type gamin qu'il donne presque uniformément à ses jeunes soldats. Est-il vrai que les recrues de l'Empire fussent de tels enfants ? Il devait le savoir, l'ancien employé de mairie qui les inscrivait au temps des dernières levées. J'imagine pourtant que, dans le nombre, on rencontrait des visages moins imberbes, et que tous n'étaient pas ainsi jetés dans le même moule. Ici, du reste, la disposition de la scène est ingénieuse, et la figure du vieux sous-officier lisant sa liste d'appel, tout à fait originale. L'*Ouvrier endormi* est une grande pièce célèbre et recherchée à cause de sa rareté. On n'en connait que trois épreuves, la pierre ayant été effacée au cours des essais parce que Motte n'en voulait pas donner 30 francs à l'auteur. Un vieil ouvrier terrassier s'est assoupi sur un banc de pierre ; un camarade du même âge que lui, entouré d'autres ouvriers plus jeunes, s'approche, et d'une main respectueuse entrouvre son habit, sous lequel, à l'endroit du cœur, est suspendue la croix d'honneur. La scène est énergique et grande, l'exécution d'une rudesse un peu lourde.

Je dirai de même d'une autre pièce inspirée d'une idée presque semblable. Un ancien militaire, travaillant à la terre, a été accosté par trois jeunes soldats de la Garde Royale. Au milieu de leur conversation il découvre sa poitrine et leur montrant sa croix : « *Je l'ai gagnée à Friedland!* » leur dit-il. Ceux-ci se découvrent avec respect. L'*Ouvrier endormi* a cependant quelque chose de plus simple et par conséquent l'effet en est plus saissant. Les *Réjouissances publiques* trahissent peut-être un souvenir de l'école anglaise[1]. Il s'agit d'une distribution de vin, un jour de fête, aux Champs-Elysées. Une foule grouillante de gens échafaudés les uns sur les autres cherchent à se faire jour jusqu'au distributeur, qui se tient dans une tribune, assisté d'un gendarme ; l'âpreté de l'exécution, celle de l'idée font penser aux violences de Hogarth. Le *Siège de Saint-Jean-d'Acre* est de 1822. On sait que Charlet refit sa planche

[1] Charlet a traité une seconde fois le même sujet sous le même titre, l'année suivante. Cette planche, de très grandes dimensions et en largeur, est crayonnée avec une violence extrême. Elle est aussi fort intéressante.

deux ou trois fois, sans compter l'état malencontreux qui parut dans l'ouvrage d'Arnault, après retouches de Champion. C'est que Charlet abordait là un sujet nouveau pour lui et particulièrement difficile : il entreprenait de peindre ce qu'il n'avait jamais vu, la bataille. Qu'on étudie de près sa composition, et l'on trouvera qu'il ne pouvait guère s'en tirer mieux. Elle est à la fois expressive et variée, sans que rien fasse tort à la cohésion de l'ensemble, non plus qu'à l'équilibre des masses ; aux divers plans les groupes se détachent, nettement caractérisés ; à gauche, quelques grognards aux martiales physionomies ; à droite, les trois tambours battant la charge ; au milieu, les généraux s'entretenant avec calme pendant que le magnifique élan de la colonne escalade la brèche ; les larges lignes d'un paysage de mer et de remparts, servant de fond au tableau, en rehaussent l'effet.

Toutes les pièces qui précèdent sont imprimées par Motte, et antérieures aux *Albums*. Les suivantes, imprimées par Villain, sont contemporaines des premiers *Albums*, mais on ne peut les séparer de leurs aînées parce qu'elles sont encore issues de la même veine. Comme les *Réjouissances publiques, l'Ecole du balayeur* rappelle par l'âpreté du style les caricaturistes du Nord. Au contraire, *« Vous croisez la baïonnette sur les vieux amis, vous n'êtes donc plus Français ! »* respire une joviale humeur tout épanouie. *« Voilà pourtant comme je serai dimanche ! »* résume une philosophie de balayeur qui n'est pas moins drôle. *« Adieu, fils, je t'ai revu, je suis satisfait ! »* joint la simplicité de la forme à la noblesse de l'idée. *Le premier coup de feu* et *Le second coup de feu* présentent l'ivresse de la poudre sous des aspects un peu bien nature. Mais chacun sait que Charlet n'a jamais posé pour l'homme de goût : la vérité vraie et même trop vraie lui suffit ; or, la figure de son jeune soldat est vivante. Une composition presque sans reproche est celle qui a pour titre : *Le laboureur nourrit le soldat : le soldat défend le laboureur.* Elle a l'énergie, l'ampleur, le caractère des belles pages de Charlet, ainsi que cette autre, où l'émotion tendre se mêle si bien au rire : « *Elle a le cœur français, l'ancienne !* ». La vieille qui tend une tasse du bouillon de son pot à un grenadier, et que le soldat, pour la remercier, s'apprête à embrasser, la légende veut qu'elle ait les traits de la mère de Charlet. Je n'ai qu'à citer : *« Je suis innocent », dit le conscrit. — « Par le flanc droit », répond le caporal,* et les deux pièces qui se font pendant : « *Au commandement de : Halte !* » etc., et « *Au commandement*

de : Pas d'observations ! » etc. Elles sont tellement connues que tout le monde se les rappelle. Il n'y a pas de meilleurs exemples du dessin de Charlet en ses qualités ordinaires, et de son esprit en ses bons jours.

Enfin, avant de nous engager dans la description des *Albums*, il convient de signaler encore quatre costumes militaires, datés de 1822, d'importance exceptionnelle et de valeur hors ligne. Les deux premiers, à la plume, continuent, mais sous une forme autrement heureuse, la rude inspiration de l'*Armée de 1809*. Le *Dragon d'élite* (*armée d'Espagne*), avec sa barbe hirsute et son expression presque sauvage, est d'une fierté superbe. Les deux costumes d'infanterie se rapprocheraient plutôt de *l'Ex-Garde*. Le *Carabinier* et le *Voltigeur* ont toujours été mis au nombre des plus beaux ouvrages de Charlet. Peut-être même, à vrai dire, n'a-t-il rien produit de plus accompli. Ce sont eux qui ont les honneurs de l'exposition permanente dans la petite salle du Cabinet des Estampes. A propos d'eux, M. H. Delaborde a écrit ces lignes parfaitement justes : « Géricault n'aurait pas exprimé en des termes plus saisissants l'énergie de l'âme et la force physique ; Horace Vernet n'aurait pas surpris avec plus de clairvoyance ni rendu avec plus de finesse certaines habitudes héroï-comiques, certaines allures à la fois gauches et martiales de ces deux corps faits pour l'action et qui s'en souviennent jusque dans le calme. En tout cas, ni Vernet, ni Géricault ne se seraient trouvés en mesure d'établir une harmonie aussi complète entre des élements qui semblent s'exclure, de mélanger aussi bien l'arrière-pensée spirituelle et l'intention grandiose, l'ampleur dans le sentiment de l'ensemble et l'extrême délicatesse dans l'exécution des détails. Vérité du geste, imitation achevée de la forme, expression sans équivoque d'habitudes naturelles ou acquises, tout se concilie ici et se retrouve dans les différentes parties de l'œuvre. Figures réellement admirables l'une et l'autre, qu'il ne convient pas seulement de mettre au nombre des meilleurs ouvrages de Charlet, mais qu'il faut compter aussi parmi les specimens les plus importants de la lithographie, parmi les témoignages les plus propres à nous renseigner sur cet art spécial et sur l'étendue des moyens pittoresques dont il lui appartient de disposer[1]. »

[1] *Revue des Deux-Mondes* du 1er octobre 1863 (T. XLVII, p. 565).

L'ère nouvelle s'ouvre pour Charlet dans les derniers mois de 1822. C'est à cette date qu'il entre en rapports avec l'éditeur Gihaut, alors à ses débuts, et qu'il lance son premier *Album*. C'est à partir de ce moment que, dans cette voie qu'il fraye à Bellangé, à Raffet, à une foule d'autres, tout de suite il trouve le succès complet et définitif. En un an ou deux son crayon fut aussi populaire que la Muse chansonnière de Béranger. Tous deux flattaient les mêmes sentiments, éveillaient les mêmes échos. Tous deux allèrent ensemble, ainsi qu'on le disait alors, jusque sous le chaume.

Le premier *Album* de Charlet a pour titre : *Recueil de croquis à l'usage des petits enfants*. La légende veut qu'avant de l'entreprendre, notre artiste se soit arrangé pour vivre une huitaine de jours au milieu des enfants de Villain, son imprimeur, jouant à tous leurs jeux, redevenant lui-même un enfant pour les mieux peindre. Et de fait les onze pièces de ce cahier sont toutes des scènes enfantines. Ce qu'il faut remarquer, c'est qu'on les jugerait mal à ne considérer que leur valeur intrinsèque. On a tant dessiné l'enfance depuis, on l'a reproduite dans un esprit si différent, que nous sommes disposés à trouver ces images, vieilles de soixante-dix ans, bien superficielles. En 1822 elles durent paraître sous un autre aspect. L'art avait totalement oublié les enfants depuis un demi-siècle. Les dessins de Charlet eurent donc ce mérite de paraître tout nouveaux. Ils en avaient un autre que nous pouvons apprécier encore : on était au temps où Victor Hugo dans la poésie, Bonington, Roqueplan dans la peinture, allaient mettre à la mode une certaine façon romantique de comprendre les enfants. Charlet se tient en dehors de ces attendrissements. Ses enfants ne sont ni de jolies poupées vêtues de soie, ni des anges terrestres; ce sont de bons petits diables qui jouent, qui crient, qui se battent, qui font des niches. Plus ils sont enragés garnements, plus ils lui plaisent, à condition qu'ils aient toujours bon cœur. Bien que les *Croquis à l'usage des petits enfants* ne renferment aucune pièce supérieure, citons : *Les petits garnements, — La bonne petite fille, — « Vainqueurs et vaincus, tout est fricot pour le diable. »*

Les *Croquis lithographiques* de 1823 n'ont entre eux aucun lien, sinon d'avoir été publiés ensemble et de porter des numéros. Plusieurs sont fort médiocres; quelques-uns sont excellents à des titres divers. Devant la porte d'un cabaret, ayant pour enseigne : *« Au désir de la paix »*, deux jeunes soldats se sont pris de querelle

et en venaient aux coups; un ancien les sépare en leur disant: *« Vous êtes deux braves, ça ne finira pas comme ça »*. Son geste, qui rappelle en caricature celui d'une des Sabines de David, est à la fois incorrect et frappant de vérité. Mêmes qualités dans *« La froid pique! »* : un petit soldat, j'allais dire un enfant, qui monte la garde aux avants-postes, et que l'air matinal transit sous ses lourds vêtements d'uniforme; mêmes qualités encore, mais avec quelque prétention de plus, dans: *« Laissez m'en donc un, mon ancien »*, deux soldats, un vieux et un jeune, qui tirent sur l'ennemi; le conscrit, grisé par la poudre, réclame sa part de bataille. « *Le Guide est à gauche* » est une gracieuse scène enfantine. Le guide, c'est un caniche noir qui se tient debout, l'arme au bras, en ligne avec trois ou quatre marmots faisant l'exercice; la gaieté souriante du vieil invalide qui commande la manœuvre nous fait sourire à notre tour. *« Seriez vous sensible? »* ne nous plaît pas moins. Devant l'étalage d'un marchand de lithographies un chasseur à cheval de la Garde montre à une jeune bonne un Amour qui va décocher une flèche. L'attitude des deux personnages est parlante et la pièce pourrait se passer de légende.

Les croquis lithographiques de 1824 abondent également en scènes franchement saisies, tour à tour émues ou plaisantes, et souvent les deux à la fois. *« Tu as la respiration trop long »*, dit un soldat polonais à son camarade qui lève la gourde d'une façon inquiétante pour le propriétaire. *« J'en mangerai dix comme toi! »*, crie un petit tambour, haut comme un gamin, à un grand diable de conscrit qu'il a fait reculer jusqu'au mur. « *Un homme qui boit seul n'est pas digne de vivre* », murmure un hussard peu solide sur ses jambes, en regardant d'un air de mépris un autre soldat attablé sans compagnon à la porte d'une guingette. Voilà de l'observation gaie et du vrai comique. Voulez-vous quelque chose de plus fin? Le régiment va partir: l'amie du grenadier *Renaud* (1er bataillon 3e compagnie), un châle brodé sur les épaules, un beau bonnet sur la tête, un fin mouchoir à la main, comme il sied à une personne de son âge, sensible et cossue, lève aux cieux ses regards humides. Mais comment hésiter entre les liens du cœur et le tambour qui bat, lorsqu'on porte l'uniforme de la Garde avec trois brisques sur la manche? Et, dans une attitude persuasive, sans cesser d'être militaire, condescendant et presque ému lui-même, un peu ennuyé avec cela, le vieux brave laisse tomber ces mots, les derniers: « *Adieu,*

bannissez toute sensibilité... importune! » Trouverons-nous mieux dans cet album où presque tout serait à citer? Voici encore dans des notes différentes, deux pièces de bien haut prix: la vieille vivandière vient de voir tomber à ses pieds un pauvre petit jeune soldat; alors l'indignation l'a prise: elle a ramassé son fusil. « *Oh! les gueux!* » s'écrie-t-elle en déchirant la cartouche. Elle a sur la tête un invraisemblable panier à mouches, et sa tenue de marchande des quatre saisons ferait rire en toute autre circonstance. Le souffle guerrier emporte tout, et ce grotesque même achève de nous toucher. Quel franc rire, en revanche, dans ce corps de garde de gardes-nationaux, où la patrouille présente à l'interrogatoire du chef de poste les perturbateurs qu'elle a ramassés. « *Je m'appelle César!* » répond un pauvre jocrisse à qui l'on vient d'arracher son masque, mais non sa perruque ornée d'une queue en trompette. Ce n'est pas lui, à coup sûr, qui renversera le trône ou l'autel. Les figures des gardes-nationaux de tout grade, de tout embonpoint et de tout costume, qui peuplent l'endroit, sont impayables.

Inaugurée par ce brillant album, l'année 1824 (j'emprunte avec intention les expressions du colonel de La Combe) vit s'accomplir l'acte le plus important de la vie de Charlet, son mariage. Il avait trente-deux ans, et sa femme dix-huit. Aux qualités extérieures elle joignait toutes celles qui peuvent faire le bonheur d'un homme: la douceur du caractère, l'amabilité, le bon sens. Ce fut donc à la fois un mariage d'amour et de raison. M. de La Combe a publié de longs fragments des lettres que Charlet adressait à sa fiancée. Je renvoie le lecteur à son ouvrage. L'accent de cette correspondance est vraiment élevé et touchant; il fait autant d'honneur à celui qui l'écrivait qu'à celle qui l'inspirait.

L'*Album* lithographique de 1825, exécuté dans le courant de 1824, ne pouvait être aussi riche que les précédents. Il contient trois ou quatre jolies pièces telles que: *Un jour de bonheur*, — « *Voilà encore un duel, faut plumer les canards* », et « *Vous n'auriez pas vu mon pauvre chat?* », cette dernière charmante surtout, avec la figure du soldat assis qui retire sa pipe de sa bouche d'un air si naturellement innocent. En réalité, nous n'y rencontrons qu'une seule page supérieure, celle qui porte pour légende: « *Çaporal Pitou, comptez sur moi si l'on se met en patrouille!* » Elle est tout à fait dans le genre de celle dont nous parlions il n'y a qu'un instant: « *Je m'appelle César* »; je ne sais pourtant si elle n'est pas préfé-

rable, dans sa simplicité. Le maigre caporal Pitou et le garde national ventru, si plaisamment couché sur le lit de camp, seraient-ils des personnages réels ? ce qui le donne à penser, c'est que le premier se retrouve dans une autre pièce non moins réussie de l'album de 1826. « *Il est pas trop plaisant, le sergent* », et que le nom de Pitou figure sur une liste de convives, au cours d'une lettre de Charlet de la même époque [1].

Dans la série de huit pièces parues sous le titre de *Sujets divers* (1825), je signalerai comme amusante celle qui a pour légende : « *Mademoiselle Félicité, je ne puis déployer l'énoncé de mes sentiments si vous n'appuyez d'une file à gauche* ». La grosse bonne assise carrément sur son banc, le caporal qui se découvre respectueusement et, baissant les yeux d'un air timide, lui demande une place à côté d'elle en ces termes saugrenus, sont deux excellentes caricatures. Celle que voici nous intéresse à un autre titre : deux lithographes, une pierre sous le bras chacun, un parapluie pour deux, sont venus frapper à la porte d'une imprimerie lithographique ; un gamin passe sa tête à la lucarne et répond aux pauvres morfondus : « *Si l'bourgeois y est pas, les presses y n'en a pas. Voyez chez le marchand de vins* ». On reconnaît les portraits de Bellangé et de Philipon.

Trois paysages terminent la série, et ce sont eux surtout qui vont nous arrêter. Déjà les croquis lithographiques de 1824 renfermaient les *Guérillas navarrais*, et l'*Album* de 1825 *la Ferme béarnaise*, dont j'ai intentionnellement omis de parler, afin de réunir ces pièces d'une inspiration pareille et d'une commune origine. Lié avec Géricault, le colonel Alexandre de Rigny, ancien officier de l'armée impériale, avait été par lui, dès 1819, mis en rapport avec Charlet, et tout de suite leurs relations étaient devenues fréquentes et cordiales. En 1823, M. de Rigny fut désigné pour faire partie de l'expédition d'Espagne. Il fut convenu que Charlet irait le rejoindre à Pampelune ; mais, à Bayonne, on ne lui permit point de passer outre. Il revint au bout d'une quinzaine de jours, après avoir fait quelques études à Saint-Jean-de-Luz et vivement admiré la nature pyrénéenne. Ce sont ces souvenirs, plus ou moins arrangés, qui reparaissent dans les lithographies citées plus haut, dans *la Surprise*, dans le *Bivouac d'infanterie*, dans *Pousse, pousse cadet*, des *Sujets*

[1] Lettre à Bellangé, du 16 janvier 1824 (de La Combe, page 34).

divers de 1825, dans *la Maison du Garde-chasse* de l'*Album* de 1826, dans *l'Embuscade* (catal. de La Combe, n° 681) de l'*Album* de 1827. Pour bien comprendre l'intérêt de ces paysages il importe de ne pas oublier la date à laquelle ils ont été faits et publiés. C'est en 1824 qu'eut lieu ce mémorable Salon où parurent à la fois tant d'œuvres marquantes, et spécialement les toiles de Constable. C'est aux environs de cette même année qu'en général on fait remonter les origines de notre paysage moderne, celui de Paul Huet, de Corot, de Jules Dupré, de Th. Rousseau. Mais ce n'est là, évidemment, qu'une façon de généraliser, car, dans l'histoire de l'art, rienne commence aussi brusquement. Pour qu'une révolution éclate, il est indispensable qu'elle soit déjà depuis longtemps préparée. Les signes précurseurs de celle dont nous parlons ne seraient pas difficiles à trouver. Je compte précisément au nombre des plus curieux les croquis que Charlet avait rapportés des Pyrénées. Sans doute la raideur accadémique y domine, elle est même d'autant plus sensible tout d'abord que le dessin de Charlet est plein de formules dérivées des méthodes d'enseignement alors en usage. Cela n'empêche que là-dessous on ne démêle une vue nette de la nature telle qu'elle est et un désir de la reproduire sincèrement. L'ampleur du feuillage des grands hêtres a frappé le jeune échappé de Paris ; le côté agreste des coins de bois, l'imprévu des chemins qui tournent, le pittoresque des maisons de garde lui ont dit quelque chose qu'il voudrait traduire. Il est vrai qu'il en a été de ces bonnes intentions un peu comme du grain de l'Évangile. Elles ont germé hâtivement, mais se sont desséchées vite, faute d'un sol profond probablement. Toujours est-il qu'entre ces paysages et, par exemple, certaines des premières lithographies de Paul Huet, des affinités non douteuses peuvent être retrouvées.

(A suivre.) GERMAIN HEDIARD.





LES EXPOSITIONS

La Société des graveurs au burin. — Les dessins, aquarelles et pastels au Cercle artistique et littéraire. — L'Union des femmes peintres et sculpteurs.



ROIS ans après sa première exposition, la Société des graveurs au burin vient d'organiser la deuxième. En vérité, on serait mal venu à s'étonner d'une intermittence aussi prolongée, sachant de quelle nécessaire lenteur relève la pratique du burin. C'est à peine si cette exposition a groupé une soixantaine de cadres, dont un certain nombre, d'ailleurs, ont été déjà vus aux derniers Salons. Mais il était bon que les burinistes présentassent au public artiste l'ensemble de leurs plus récentes productions. Cet ensemble est d'une tenue vraiment remarquable; et, si quelques critiques s'évertuent à dénoncer le prétendu discrédit en lequel ils déclarent que l'art du burin serait tombé de nos jours au profit des procédés photographiques, il s'en faut que cette constatation soit à la louange du goût actuel. En dépit de ces pessimistes affirmations, les graveurs au burin continuent vaillamment la noble tradition de leur art, et de bons esprits se rencontrent encore, qui apprécient leurs œuvres et rendent à leur talent le juste tribut d'admiration qu'il mérite.

M. Léopold Flameng a exposé là deux superbes planches d'un accent très personnel, et dont le Salon des Champs-Elysées eut la

primeur : la *Glorification de la Loi*, plafond de Paul Baudry pour la Cour de cassation, et le *Portrait de M. Pasteur* d'après la peinture de M. Edelfeldt. Nous y retrouvons également la charmante *Mme Récamier* de Gérard, si finement burinée par M. Buland ; un chef-d'œuvre de Poussin, les *Bergers d'Arcadie*, gravé par M. Lamotte ; l'*Annonciation* de Léonard de Vinci, par M. Boutelié ; une exquise composition de Fragonard, le *Baiser*, que dépare un malencontreux encadrement que le graveur, M. Abot, à l'imitation des graveurs du XVIIIe siècle, a ajouté de son propre cru. *La Vierge et l'enfant Jésus* d'après Van Dyck trahit quelque mollesse d'exécution chez M. Danguin qui, en revanche, a retrouvé le burin des bons jours quand il a rendu de si magistrale façon le *Portrait de Pie VII* par David. Le *Saint Sébastien* de Mantegna est, interprété par M. Emile Sulpis, une planche purement admirable. Entre divers sujets empruntés à MM. Detaille, Meissonier et Cabanel, c'est dans un portrait d'après Hynais que M. Achille Jacquet a donné le meilleur de sa méthode ; de même M. Adrien Didier dans les *Trois Grâces* de Raphaël, l'une des perles de la collection de Chantilly, dont une gravure par Forster est célèbre parmi les connaisseurs, auprès de laquelle la planche de M. Didier fera certainement bonne figure.

A vouloir citer toutes les estampes d'une heureuse venue, l'énumération deviendrait longue ; mais ce serait une impardonnable lacune d'omettre, à côté des graveurs déjà réputés, les jeunes artistes de mérite parmi lesquels seront les maîtres de demain : M. Burney, auteur d'un beau portrait de Pierre Corneille pour l'édition des classiques de Mame ; M. Emile Sulpis, dont un *Captif* de Michel-Ange, l'un des deux marbres du Louvre, ramène le nom et nous prescrit une élogieuse mention ; M. Quarante, qui a su rappeler la grâce de Prud'hon en reproduisant le *Portrait de Mme Jarre ;* M. Louis Journot, avec une excellente gravure de ce radieux chef-d'œuvre de l'art grec, la *Victoire de Samothrace*, et un très vivant *Portrait de M. Gladstone*, etc.

Quelques dessins complètent l'exposition, soit originaux, soit d'après les maîtres. Mais cette section aurait sa véritable signification et un sérieux intérêt si MM. les graveurs, de préférence, avaient eu l'heureuse pensée de nous montrer les dessins mêmes ayant servi d'études préparatoires aux gravures exposées. Quelle excellente occasion pour eux d'un victorieux démenti à l'encontre de ceux qui prétendent que, de jour en jour, l'envahissante photo-

graphie, sortant de son rôle modeste d'indicateur, tend à usurper dans le travail du graveur la légitime prépondérance de l'étude dessinée !

*
* *

La série des dessins, aquarelles et pastels, qui forme, suivant l'usage, la deuxième partie de l'exposition annuelle du Cercle artistique et littéraire, a offert un ensemble particulièrement intéressant de morceaux fort joliment traités. Ce que l'on prise le plus dans l'aquarelle, la franchise de l'exécution, M. Gosselin l'a montré à souhait dans ses *Environs de Cannes*, M. Gallois dans ses *Vues de Paris ;* à noter également les aquarelles de M. Villain, qui sont d'une impression bien sincère ; celles de M. Allongé, d'une habileté extrême mais où le métier du professionnel se laisse trop voir ; les marines de M. Delastre, les paysages de M. Gagneau et les intérieurs rustiques de M. Suasso. Les jolies Parisiennes de M. Moreau-Néret rappellent un peu, par l'arrangement et la facture, certaines des plus charmantes aquarelles de M. Besnard. On a fort admiré, et c'était justice, une série de dessins en couleurs, composés par M. Giraldon pour illustrer les *Trophées* de M. de Hérédia : ce sont, en vérité, d'exquises compositions où l'auteur se révèle artiste inventif et délicat, avec un sens très délié de l'ornementation et une compréhension très sûre en sa diversité, des thèmes héroïques que le poète a traités. M. Merson a dessiné avec son habituel talent de composition, une série d'illustrations des poèmes de Wagner (comment les inoubliables lithographies de M. Fantin-Latour ne découragent-elles pas toute nouvelle tentative sur ce sujet ?) et un joli *Programme pour le Cercle artistique et littéraire.* M. Nozal, dans ses paysages à la gouache, a obtenu de très heureux effets.

L'art de l'émail a été représenté à cette exposition par quelques pièces de M. Jean Georges, dans lesquelles on ne saurait trop vanter la richesse de la coloration, la chatoyante harmonie des tons et l'élégance de dessin des motifs d'ornement. Pourquoi faut-il que ce délicat artiste applique une aussi précieuse décoration et d'un goût si raffiné, à des formes de vases aussi primitives et sommaires, de galbe aussi insignifiant ?

Le pastel représente ici une catégorie fort estimable ; ce sont, entre autres œuvres, les paysages de MM. Iwill, Brémond, Guillon,

Garaud; les portraits de MM. Laroche, Desvallières, etc.; de M. Eugène Vidal, la *Femme qui se coiffe*; de M. Edouard Sain, *Nadia*, etc.

*
* *

Chaque nouvelle exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs ramène invariablement la même constatation d'une faiblesse déplorable dans la grande majorité des envois. « Si un choix plus rigoureux, — écrivions-nous il y a trois ans, — avait présidé à l'admission des envois qui figurent à cette exposition, on peut affirmer qu'il eût été facile de constituer un ensemble d'œuvres vraiment intéressant, avec les éléments qui s'y rencontrent, dégagés, bien entendu, de tout ce qui est sans valeur d'art aucune; or, cette dernière catégorie est malheureusement un peu trop nombreuse ici, comme elle l'est, d'ailleurs, dans toutes les expositions de même sorte, ouvertes aux amateurs. C'est pourquoi nous ne saurions trop souhaiter que cette association d'artistes féminins, qui commence à pouvoir prétendre à une certaine importance, se détermine, si elle a quelque souci de son renom, à une sélection plus sévère. »

Ces réflexions n'ont rien perdu de leur actualité. Le cas de l'association s'aggrave de la persistance qu'elle met à ne point éliminer de ses expositions l'énorme contingent des toiles qui ne méritent pas d'être présentées au public. Nous nous bornerons à signaler, de Mlle Mary Campfrancq, une nouvelle venue, des études de paysages, claires, lumineuses, dénotant une vision personnelle et d'une exécution très franche; les *Ramasseuses de pommes de terre*, de Mme Marie Loire; une jolie étude de nu, au pastel, par Mlle Guérin; les aquarelles de Mlle Carpentier, de fins pastels de Mlle Deurbergue, les natures mortes de Mme Dubron; des miniatures de Mlle Piœrron et surtout celles de Mme Debillemont qui sont d'exquises œuvres d'art; les fleurs et les paysages de Mlle Taconet, la *Liseuse* de Mme Delacroix-Garnier, la *Poésie* de Mme Comerre-Paton, des pastels vivement crayonnés par Mme Frédérique Vallet, des portraits par Mmes Huillard, Métra, Houssay, etc.; la *Petite écolière* de Mlle Mercier, d'agréables marines de Mlle Arosa et quelques toiles rustiques de Mlle Braunerova, dont l'une, la *Maison du garde*, est d'un fort joli sentiment.

Parmi les sculptures, il faut remarquer une élégante statuette en marbre, la *Source*, par Mme Laure Coutan, une *Naïade*, bas-relief de Mlle Fresnaye, et surtout le bas-relief en plâtre de Mme Croce-Lan-

celot, la *Femme et ses destinées*, composé avec une parfaite entente de l'ornementation et où les groupes de figures, symbolisant les diverses phases de la vie, ne le cèdent en rien à la partie décorative : c'est là, sans contredit, l'œuvre la plus valable de cette exposition.

PIERRE DAX.

Les Œuvres de Victor Vignon

Chez Bernheim jeune, 8, rue Laffitte, au premier. Deux salles pleines de tableaux dont les douces colorations semblent faites pour ce demi-jour discret : c'est là que vous pourrez entrer en communion plus intime avec ce poète délicat auquel il faut prêter une oreille attentive, car il n'est point de ceux qui font le boniment à la porte de leur boutique, ou qui raccrochent la foule à coups d'étrangetés savamment combinées. Vignon est de la race presque disparue des paysagistes qui vivent à la campagne, uniquement soucieux de leur art, et qui ne connaissent ni l'antichambre des ministres, ni le salon des journalistes en vogue. Le charme intense de ses toiles est peut-être la résultante de cette vie champêtre et solitaire, où le peintre a gardé les deux qualités les plus rares aujourd'hui, la simplicité et la sincérité. Son œuvre, qui n'est pas faite pour les luttes tapageuses des Salons, ne servira pas d'exemple aux outranciers, mais les sensitifs partageront, devant ces toiles, les fines émotions de ce peintre que passionnent si visiblement les harmonies de la couleur et de la lumière.

Vignon fut, en 1869, l'un des plus jeunes élèves du père Corot : la fréquentation de cet admirable artiste lui fit tout de suite comprendre qu'il n'est de grand paysagiste que parmi les personnels, et, s'il suivit avec intérêt le mouvement impressionniste, son parfait bon sens lui fit mépriser les exagérations des surenchérisseurs de cette école qui, si jeune soit-elle, a déjà ses poncifs. Il ne profita des exemples des peintres du plein air que pour

éclaircir sa peinture et apporter toute son attention aux vibrations de l'atmosphère. Son art est bien à lui, son talent est fait de l'étude directe, obstinée de la nature; il rend avec franchise l'impression reçue, sans ressouvenirs d'autrui, sans parti pris banal, et il sait, — mérite précieux, — s'arrêter à temps, ne jamais travailler pour *finir* au point de vue bourgeois; il y a telles de ses études, par exemple la *Chaumière* (n° 73), dont la saveur fruste est exquise. Mais si Vignon sait arrêter une étude, il sait aussi terminer un tableau sans que la fatigue se fasse sentir ou que les touches conventionnelles viennent à son secours : voyez l'*Effet de neige à Nesle* (n° 34), les *Masures à Auvers* (n° 57), *Maison à Four* (n° 77), et bien d'autres; l'inspiration n'a pas abandonné le peintre jusqu'au complet achèvement du tableau, et sa science est telle qu'il en a rendu avec un égal bonheur toutes les parties.

C'est à cette exposition que l'on peut le mieux se rendre compte de la vérité de ces toiles : éloignez-vous du panneau et considérez-en cinq ou six d'ensemble; l'effet général de chacune est tout à fait différent, et chaque ciel, par exemple,est de forme et de couleur tellement dissemblables des autres ciels, qu'il faut bien reconnaître que chacun d'eux est étudié avec la plus parfaite bonne foi. Grave défaut pour les marchands ou les acheteurs vulgaires, qui veulent que chaque artiste ait une note, une seule, toujours la même! Grande qualité pour nous, et qui nous fait aimer entre tous ce peintre véridique, attendri, modeste, et dont un richissime amateur devrait désirer toutes les toiles, puisqu'elles sont variées et diverses comme la nature elle-même.

Il est permis d'avoir des préférences; les nôtres sont pour les toiles où Vignon représente un village aux toits rouges disparaissant derrière des rideaux d'arbres grêles; ce motif doit être un de ceux qu'il préfère, et il en dessine merveilleusement les difficiles perspectives. Citons particulièrement *Vaux-sur-Oise* (n° 78). Une série nous charme encore tout particulièrement, celle des falaises : dans le n° 4, *Sur les falaises, près de Dieppe,* l'impression est rendue par rien du tout, quelques touches d'une habileté consommée sur les lignes synthétiques d'un dessin de maître.

Car il ne faut pas oublier de mentionner chez Vignon les qualités de dessinateur. La *Soupe de la Bigoudine* suffit, avec ses eaux-fortes, à montrer quel dessinateur il est; le nom de Chardin vient à la bouche de tous ceux qui examinent les frustes croquis

de nature morte qu'il a gravés sur zinc dans ses moments de loisir : il y a, en effet, des affinités lointaines entre le talent de Vignon et celui du peintre adorable de la *Pourvoyeuse;* souhaitons que le trop modeste artiste apprécie plus qu'il ne le fait le mérite de son dessin et que sa prochaine exposition nous montre un plus grand nombre d'études de personnages ; il est de taille à rendre la vie champêtre sous tous ses aspects, il peut être le Degas de la chaumière.

LOUIS MORIN.





LE MOIS DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Cabotins !* pièce en quatre actes, en prose, de M. Edouard Pailleron, de l'Académie française.

Théatre-Libre. — *Une journée parlementaire*, pièce en trois actes, en prose, de M. Maurice Barrès.

Odéon. — *Le Ruban*, comédie en trois actes, de M. Georges Feydeau.



ui ne sait que le monde, comme l'œuvre de La Fontaine, est

> Une ample comédie à cent actes divers
> Dont la scène est l'Univers...?

Or, on ne joue pas la comédie sans comédiens; et parmi ces comédiens, il y en a forcément quelques-uns de bons, de sincères, de véritablement artistes, et il y en a, non moins fatalement, beaucoup de mauvais, sans sincérité et sans talent, qui remplacent le mérite absent par l'intrigue, par la réclame, par le tapage fait autour d'eux. Ce sont les cabotins.

Cabotins de l'art, cabotins de la politique, cabotins de la morale, cabotins du monde, du demi-monde, du quart du monde, cabotins d'en haut, cabotins du milieu, cabotins d'en bas, vous dont l'origine se perd dans la nuit du chaos, dont la race toujours féconde a traversé les siècles et fourni de bruyants spécimens à toutes les latitudes de la terrestre planète, et à d'autres encore, vous enfin qui pullulez en cette fin de siècle et défilez triomphalement, au premier plan de toutes les scènes de l'actualité, réjouissez-vous! Vous n'avez pas été réduits en poussière par les foudres vengeresses de M. Pailleron; vous n'avez pas même été égratignés par

les traits de sa mordante satire; à peine avez-vous été effleurés. M. Pailleron vous a traités en ami, en indulgent ami.

Félicitez-vous de ne vous être pas rencontrés en face d'un Aristophane, d'un Molière ou d'un Balzac. Leurs verges vous eussent fouettés avec autrement de vigueur et d'âpreté, et c'est par tous les pores de votre vanité flagellée qu'auraient ruisselé votre égoïsme, votre sottise et votre ridicule. Pour une fois, vous auriez versé des larmes autres que des larmes dites de crocodile!

Demandez un peu à Créon ou au bonhomme Démos, à Tartuffe ou à Harpagon, au père Goriot, au baron de Nucingen, ou bien même à Lucien de Rubempré? Ils vous diront comment ces maîtres de la satire ont mis à nu leurs travers et leurs vices, comment ils ont fouillé jusque dans les plus intimes replis de leurs cœurs, comment il les ont étudiés, analysés, disséqués, et comment ensuite ils ont rassemblé leurs débris, les ont rendus au mouvement et à la vie, anatomistes merveilleux, philosophes pleins de profondeur, artistes créateurs, restituant avec usure les emprunts faits par eux à la nature et au monde, et enrichissant l'Art d'œuvres originales, de types immortels plus saisissants, plus vrais que la réalité même!

Cabotins! Ah! si l'œuvre n'avait pas menti à son titre, à quel plus intéressant spectacle nous eussions certainement assisté! Pour nous toucher, pour nous prendre de toutes parts, il n'eût point été nécessaire de recourir à l'artifice démodé d'un mélodrame sentimental, s'amalgamant tant bien que mal, — mal plus que bien, — avec une comédie de mœurs. Il eût suffi de vous, cabotins, non pas seulement pour alimenter une pièce, mais dix, mais vingt. Car, pour le véritable auteur comique, vous êtes le précieux filon d'or, vous constituez la mine inépuisable, vous que l'on rencontre partout, que M. Pailleron et d'autres avec lui appellent cabotins, mais qu'on nomme encore, selon l'argot des divers milieux, hommes sans principes, hommes habiles, hommes sans préjugés, faiseurs, rastaquouères, fumistes, etc. Votre famille, comme celle de certaines plantes malfaisantes, se divise en un nombre infini de variétés. En vous choisissant comme sujet de comédie, certes, M. Pailleron avait eu la main heureuse, mais il n'a pas su ou voulu profiter de son bonheur.

Faut-il vous soumettre à nouveau au doux supplice que vous a infligé la malice trop clémente de M. Pailleron et raconter par le menu toutes les péripéties de sa pièce en partie double, comme les livres d'un honnête industriel?

Les critiques qui l'ont tenté ont été obligés de s'y reprendre à deux fois; ils ont exposé d'abord la comédie puis le mélodrame, ou bien d'abord le mélodrame puis la comédie. Or, recommencer un travail déjà fait m'épouvante, et je suis atrocement inférieur quand on me fait les honneurs du *bis*. Donc résumons tout d'un bloc.

Des jeunes gens, artistes, littérateurs, journalistes, médecins, tous méridionaux, habitent une même maison qu'ils appellent « *la boîte à l'ail* »

et ont fondé une société d'admiration mutuelle « *la Tomate* ». Ces jeunes gens s'appellent Pégomas, Cardevent, Saint-Marin, Lavrejol, Caracel, Brascomié. Chez eux fréquentent deux vieux artistes; le premier, un vaincu, un endolori, a nom Grigneux; l'autre, un vainqueur, un jovial sceptique, se nomme Hugon. Les membres de la Tomate et leurs deux amis fréquentent de leur côté chez un M. de Laversée, riche rentier, ridiculement sot, qui se croit du talent parce qu'il est le neveu d'un oncle qui en avait, et aspire à l'Institut. Ce M. de Laversée a une jeune femme, une fille qui n'est point sa fille, mais qu'il a recueillie, un secrétaire. Sa femme, une intrigante, a pour amant le Saint-Marin de la Tomate; la jeune fille, Valentine, aime le sculpteur Cardevent, de la même Tomate; le secrétaire enfin est Pégomas, l'âme pensante et agissante de cette Tomate de malheur.

Le seul héros de la comédie de mœurs, c'est lui, c'est Pégomas, le roi des cabotins. Il mène tout, il anime tout. M. et Mme de Laversée, personnages de second plan, sont affreusement pâles à côté de lui; quant à ses autres amis de la Tomate, ils s'éclipsent, comme de vulgaires étoiles, aux rayons de ce soleil toujours resplendissant.

Pégomas tourne et retourne à plaisir son patron de Laversée; celui-ci n'est qu'un pantin dont il tire les ficelles avec une incroyable dextérité. Ainsi il lui persuade que le meilleur moyen d'arriver à l'Institut est d'être d'abord député; en conséquence, il le décide à poser sa candidature, puis quand tous les frais de l'élection sont faits, il se fait élire à sa place. Les prouesses de cet exhubérant et prodigieux Pégomas, voilà toute la comédie de mœurs. C'est peu, trop peu.

Les héros du mélodrame sont le sculpteur Cardevent, un véritable artiste celui-là, pas cabotin pour un liard, Mlle Valentine, le vieil endolori Grigneux, qui se trouve être le père ignoré de Valentine, et la mère de Cardevent. La jeune Valentine a été compromise dans le salon plus que léger de Mme de Laversée; aussi la mère Cardevent s'oppose-t-elle à son mariage avec son fils; mais, après les péripéties de rigueur, c'est elle qui jette la jeune fille dans les bras du sculpteur. Le tout saupoudré de tirades ultra-sentimentales, dans le goût de celles qui faisaient larmoyer les beaux yeux de nos grand'mères, quand elles étaient jeunes. Et voilà le mélodrame.

Et Coquelin Cadet, dites-vous, que fait-il dans tout cela? car il y a un personnage de la pièce qui s'appelle Coquelin Cadet, joué par Cadet lui-même. Ah! oui, Cadet! eh bien, il vient débiter un monologue dans une soirée donnée par les de Laversée aux membres de la Tomate. Ce monologue est une complainte : *La complainte du pauvre esculteur, ah! qué malheur!* — Remarquons en passant que l'Académie française se rallie à l'*ortografe fonétic!* — C'est égal, Cadet jouant Cadet, c'est bien un peu du... cabotinage. C'est le mot du jour. Puisque la Comédie-Française en vient là, pourquoi ne pas avoir profité de la soirée des de Laversée pour nous faire entendre, comme disent les programmes, les principaux artistes

des théâtres et concerts de Paris? Mlle Yvette Guilbert eût certainement prêté son gracieux concours.

Quant à la progression de l'intérêt dans cette œuvre bizarre, en voici l'échelle exacte : le premier acte vous amuse, le second ne vous amuse plus, le troisième vous ennuie, le quatrième vous horripile. Les personnages? ils sont tous de vieilles connaissances. On les a vus chez Daudet, chez Dumas, chez les de Goncourt, chez Murger. Dès qu'ils arrivent, on est tenté de lever son chapeau et de les saluer par leurs noms d'autrefois.

Par bonheur, l'entrain superbe, merveilleux, de M. de Féraudy, qui joue l'infatigable et roublard Pégomas, sauve le spectacle. Costume, voix, accent, jeu, attitude, tout est admirable de naturel et de vérité. M. de Féraudy vous entraîne, vous enlève, vous emporte. Il va, il vient, il combine, il discute, il écrit, il dicte, il pérore, et son activité dévorante, sa verve méridionale, sa faconde intarissable vous préservent de l'ennui et vous arrachent les applaudissements. La création du rôle de Pégomas fait le plus grand honneur à l'éminent artiste.

Félicitons aussi MM. Leloir, qui a incomparablement composé le plaisant personnage de l'ineffable de Laversée; Clerh, remarquable dans son rôle de vieux juif, exploiteur d'artistes; Worms, dans Pierre Cardevent, rôle ingrat; Truffier, Georges Berr, Pierre Laugier, jeunes et vieux bohêmes. M. Got est mal à l'aise dans le sentimental Grigneux. Les dames ne pouvaient guère compter sur leurs rôles pour les mettre en vedette; tout cela est gris, triste, effacé; contre-coup fatal, leur jeu l'a été aussi. Une jolie scène pourtant entre Mme de Laversée (Mlle Brandès) et Valentine (Mlle Marsy) au second acte a pu nous convaincre qu'elles ont toujours l'une et l'autre même charme et même talent.

Oui, il y a, en effet, ainsi quelques scènes qui émergent de l'œuvre, comme les enragés nageurs de Virgile à la surface du vaste gouffre. Au premier acte, l'arrivée des cabotins dans l'atelier de Cardevent; au second, la scène citée entre Mme de Laversée et Valentine; au troisième, l'improvisation de Pégomas devant la statue de l'oncle de Laversée; au quatrième, la scène où le même Pégomas décide M. de Laversée à se désister en sa faveur. C'est là du bon comique. Mais jamais, ni dans la situation, ni dans le dialogue, rien de nouveau, rien d'original.

Je ne suis pas collectionneur; mais si je l'étais et si la fantaisie me prenait de collectionner les œuvres de M. Pailleron, et bien, là, franchement, j'en retrancherais *Cabotins!* car si je gardais cette pièce, il me semble que ma collection en serait déparée.

On s'explique sans peine que la censure ait interdit la représentation de la pièce de M. Maurice Barrès, *Une Journée parlementaire,* et que l'auteur ait été ainsi obligé de s'adresser à M. Antoine, si heureusement privilégié, pour mettre son œuvre en face du public. Le scandale naguère allumé par la triste affaire de Panama paraît, en effet, loin d'être éteint. On dirait que le feu couve encore sous la cendre, et que par moments

il s'en échappe des étincelles pétillantes, signe indéniable de l'intensité persistante d'un foyer d'incendie toujours menaçant. Il semble qu'on n'ait pas fait au feu une part assez large et que le terrible fléau lésé cherche à se venger de ceux qui ont voulu le réduire à la portion trop congrue.

Mais, au fond, là n'est point la question pour nous. Critique dramatique, nous restons et devons rester aussi insensible au triomphe de la flamme vengeresse qu'à celui des sauveteurs parlementaires qui l'ont combattue et la combattent avec tant d'âpreté, à l'aide de tous les procédés et ingrédients ignifuges de la politique en honneur. Il nous suffit d'avoir constaté et indiqué les causes de l'interdiction d'une œuvre évidemment gênante pour le gouvernement d'hier, pour celui d'aujourd'hui et probablement même pour le gouvernement de demain, et en tout cas susceptible d'exciter des passions et des haines à peine endormies. On l'a bien vu, du reste, aux quelques représentations données par le Théâtre-Libre. On a applaudi et on a sifflé; on a crié : « Vive Barrès! » et aussi « A bas Barrès! ». On s'est même quelque peu injurié dans les couloirs.

Ces disputes n'avaient, hélas! rien de commun avec les batailles d'*Hernani*, alors que classiques et romantiques, nobles et désintéressés dans leurs querelles les plus vives, luttaient si fièrement entre eux et s'invectivaient à propos d'un vers, d'un hémistiche, d'un rejet, d'une expression, d'une forme, pour l'amour de l'Art! Sifflets et applaudissements, à la représentation d'*Une journée parlementaire*, avaient des causes tout autres que la médiocrité ou la valeur littéraire du drame représenté, et M. Maurice Barrès, en observateur, en analyste qu'il est, n'a certainement pas dû s'y tromper.

Le héros de la pièce, Thuringe, député de talent, récemment marié à une femme qui a divorcé pour l'épouser, a jadis vendu un de ses votes et son influence parlementaire au profit d'une compagnie financière, pour cent mille francs. La lettre par laquelle il souscrivait à ce honteux marché a été égarée; une photographie de ce document se trouve entre les mains du directeur d'un journal, *le Contrat social*, qui a commencé une campagne et annoncé pour le lendemain la publication du fac-simile de la lettre accablante, sans nommer encore Thuringe, mais en le désignant assez clairement pour que nul ne s'y soit trompé.

Ces renseignements, Thuringe nous les donne lui-même, dès le début de la pièce. Chassé par l'insomnie et l'inquiétude des bras d'une femme aimante et aimée, il s'est réfugié avant l'aurore dans son cabinet de travail. Il est là anxieux, grelottant de fièvre et d'incertitude, accablé, pitoyable dans son impuissance, son désespoir, ses angoisses.

Le premier mari de sa femme, un M. Gaudechart, qui s'est fait depuis le divorce l'ennemi acharné de Thuringe, est venu se loger en face de son hôtel. On aperçoit ses fenêtres également éclairées et il est bien pour quelque chose dans la campagne ouverte contre Thuringe, ce Gaudechart, qui s'est flatté d'illuminer le jour de la ruine de son rival.

Rien n'arrache Thuringe à ses perplexités. Il s'efforce pourtant de faire

bonne contenance devant sa femme, son secrétaire, et les quelques visites qu'il reçoit. Aux reporters *interviewers* il répond que le *Contrat social* ne publiera aucun document parce qu'il n'en existe aucun, que sa maison et sa conscience sont le temple même de la sécurité. Néanmoins, il charge son collègue et ami Legros de voir le rédacteur du *Contrat social*; on pourrait peut-être s'entendre.

Ce n'est pas un simple rédacteur, mais le directeur même du *Contrat social*, M. Forestier, qui accourt à l'appel de Thuringe. Très philosophe, très sceptique, très humain, ce directeur propose à Thuringe sinon la paix au moins un armistice s'il consent à lui livrer deux de ses collègues, deux gouvernementaux. Thuringe hésite d'abord; mais enfin c'est une planche de salut qui s'offre à lui, une planche pourrie, il est vrai; il la saisit néanmoins. Thuringe a été jadis chef de cabinet d'un ministre nommé Le Barbier, qui a trafiqué de concert avec un autre député appelé Isidor. Les documents sont en la possession de Thuringe; il va les faire photographier et il en livrera la photographie dans l'après-midi au rédacteur du *Contrat social*. Dans le journal du lendemain ces documents paraîtront en lieu et place de la lettre annoncée de Thuringe.

Au second acte, nous nous trouvons dans le salon de la Paix, au Palais-Bourbon. Immense brouhaha; c'est jour de séance sensationnelle. Un député doit interpeller sur les révélations du *Contrat social*. A son arrivée, Thuringe est laissé à l'écart par les Le Barbier, les Isidor et tous ses autres collègues, à l'exception du fidèle Legros. En séance, c'est Thuringe lui-même qui répond à l'interpellation; son assurance, son éloquence triomphent de toutes les suspicions; quand il revient dans le salon de la Paix, journalistes et députés l'acclament et s'empressent pour lui serrer la main, sa femme vient l'embrasser; et lui part pour l'Elysée où il doit conférer avec le Président de la République.

Le troisième acte nous ramène dans le cabinet de travail de Thuringe. Son angoisse le poursuit. Sa visite à l'Élysée ne lui a pas rendu la tranquillité espérée. Le Président a été comme toujours « correct », mais ne s'est pas formellement engagé à imposer silence à Gaudechart qui, voyant le *Contrat social* lui échapper, se rabat pour continuer ses attaques contre Thuringe sur un journal réactionnaire, l'*Etoile blanche*. Le fidèle Legros vient exaspérer l'anxiété de Thuringe. Le Président obtiendra le silence de Gaudechart à une condition, dit-il, c'est que le *Contrat social* ne substitue personne à Thuringe dans sa campagne de révélations infamantes. Or, les documents sur Le Barbier et Isidor sont livrés; le pacte conclu avec Forestier, directeur du *Contrat social*, a été exécuté, et il est désormais impossible à Thuringe de se tirer de l'impasse où il s'est engagé. Le Barbier et Isidor viennent à leur tour, ils pressent, ils menacent l'infortuné Thuringe; ils vont chez Gaudechart dont ils n'obtiennent rien; ils soupçonnent la trahison dont ils sont l'objet. Thuringe se voit perdu; sa femme refuse de fuir, il ne lui reste donc que le suicide que ses collègues d'ailleurs lui conseillent avec un cynisme révoltant. Dans une

scène atrocement poignante, Isidor donne à Thuringe son revolver avec la manière de s'en servir pour ne pas se manquer; Thuringe appelle sa femme; c'est elle qui pourra témoigner que son mari n'a pas été assassiné; mais avant même l'arrivée de la malheureuse, Thuringe s'est enfui dans une pièce voisine. Tandis qu'elle demande où est son mari à ses collègues en train de fouiller dans les dossiers pour en retirer les papiers compromettants, une détonation retentit : Thuringe s'est suicidé. Sa femme affolée enfonce la porte, voit le cadavre de son mari, revient et s'adressant aux députés que ni la détonation ni ce désespoir n'ont pu interrompre dans leur prudente besogne : « Hors d'ici! s'écrie-t-elle, vous êtes tous des canailles! »

Le rideau tombe sur ce mot cruel. En face, les fenêtres de Gaudechart sont illuminées.

Quoi qu'on ait pu en dire, la pièce est sobre, nette, vigoureuse, d'une psychologie intense, d'une psychologie *vécue*. Et cette psychologie est tout entière en action, ne se sépare jamais du drame, qui vous étreint, vous emporte, vous passionne. Est-ce à dire que tout soit parfait dans ce spectacle en raccourci d'une réalité trop voisine de nous pour la juger sainement? non, certes. Il y a bien des lacunes, et l'auteur a trop sacrifié son art et la forme de l'œuvre au sujet. Mais, telle qu'elle est, considérée au seul point de vue dramatique, cette œuvre se tient, intéresse et nous conduit au but voulu par son auteur.

Elle nous y conduit même trop et c'est en quoi consistera mon reproche. M. Maurice Barrès a fait preuve de finesse dans son observation, de vérité et de profondeur dans son analyse, mais aussi d'une sévérité trop rigoureuse, trop cruelle dans sa critique.

Nul de nos parlementaires n'a été aussi vil, aussi odieux que son Thuringe et ses amis. Nous avons eu, hélas! des *pots-de-viniers*, — excusez-moi du barbarisme! — mais non pas des traîtres! Nul n'a compromis ou vendu ses amis pour se sauver lui-même. Les accusés se sont défendus comme ils l'ont pu, mais sans jamais en exposer d'autres qu'eux. Baïhaut, trop clairement désigné dans Thuringe, s'est contenté de s'accuser lui-même et n'a rejeté sur aucun autre la faute qu'il expie si cruellement aujourd'hui. Cette expiation elle-même, la confession publique de la faiblesse d'un jour, ne devaient-elles pas désarmer M. Maurice Barrès? Comment a-t-il pu piétiner tant de misères, tant de douleurs, tant de deuils, sans entendre la voix de la pitié, sans éprouver le besoin de déchirer la page commencée et d'employer son talent à une œuvre qui n'ajoutât pas des larmes à des larmes, des angoisses à des angoisses, des hontes à des hontes?

Je sais des gens de cœur, Monsieur Barrès, qui ne vous ont pas applaudi, dans la crainte que leurs bravos ne retentissent jusque dans la cellule d'Etampes aux oreilles du prisonnier pénitent, aux oreilles surtout de ces femmes infortunées qui meurtrissent tous les jours leurs pieds aux cailloux du chemin qui les conduit vers lui!

Quelqu'un qui me paraît posséder à un degré très relatif le sentiment de la pudeur, c'est le désopilant vaudevilliste M. Georges Feydeau. Comment, le voilà promu au grade enviable et si envié de chevalier de la Légion d'honneur, au premier de l'an dernier, et tout aussitôt il fait représenter sur la scène de l'Odéon, — une scène subventionnée, officielle, s'il vous plaît, — sa pièce du *Ruban*, où l'on décore à tort et à travers, où cette distinction devient prétexte à drôleries, à traits plaisants, à facéties, qui n'eurent jamais rien de commun avec le respect qui lui semble dû.

Mais laissons les grincheux se fâcher et prudhomiser s'ils en ont envie. Pour moi, j'approuverai toujours le gouvernement quand il décorera ceux qui me font rire. Or, on rit, et follement, à la représentation du *Ruban*.

M. Dailly est un si drôle de Paginet, dans sa naïve rondeur de Perrichon au petit pied. Ah! oui, car j'oubliais de vous dire que ce Paginet c'est Perrichon qui s'est fait médecin. Par des travaux extraordinairement savants, dans lesquels il démontre la non-existence du microbe, il s'imagine mériter la décoration, et il l'obtient, grâce surtout à un jeune M. Plumarel qui fait la cour à sa nièce, Simone. Ce Plumarel est neveu du ministre; d'où son influence.

Perrichon, — Paginet, veux-je dire, — une fois décoré, ne veut plus donner sa nièce à Plumarel. Pensez donc! On dirait : M. Paginet a donné sa nièce à M. Plumarel parce que M. Plumarel a fait décorer M. Paginet. « Mais je suis décoré, moi, parce que je suis un savant, un médecin remarqué et remarquable, je détrône Pasteur et son microbe, etc. »

Simone, — c'est la toute charmante Mlle Rose Syma, admirable dans ce rôle d'ingénue, — n'est pas étrangère à ce perrichonisme; elle y pousse même son savant oncle, car elle n'aime point Plumarel mais un certain Dardillon qu'elle a fait entrer dans la maison comme préparateur.

Mais voilà qu'il y a erreur! Ce n'est pas Paginet qui est décoré; c'est sa femme, Mme Paginet, directrice de l'Œuvre maternelle des Enfants naturels.

Désenchantement de Paginet, obligé de renvoyer à sa femme les hommages qui d'abord s'adressaient à lui. Rappel de Plumarel, neveu du ministre. « Ce cher M. Plumarel, ce bon M. Plumarel, ah! oui, il se mariera avec ma nièce! Et je n'ai qu'une parole, moi! Portez donc votre bouquet de fiançailles, mon ami!... »

Sur ces entrefaites, Paginet surprend Dardillon aux genoux de sa nièce. C'était bien le moment, ô maladroit Dardillon! Le malheureux préparateur est mis à la porte incontinent par le docteur légitimement courroucé. Dardillon sort désespéré et va se jeter sous les roues d'une voiture dont les chevaux se sont emportés : la mort mettra fin à ses tortures.

Mais cette voiture est précisément celle du ministre. Dardillon, au lieu de se tuer, arrête par sa folie les chevaux emballés et sauve ainsi la vie au ministre qui fait demander le nom de son héroïque sauveur. Ahuri,

étourdi par sa chute, Dardillon répond inconsciemment : « Docteur Paginet. »

Le ministre n'a rien de plus pressé que d'envoyer la décoration au docteur qui d'abord ne comprend goutte à la lettre de remercîments qui accompagne le brevet; mais à son arrivée, Dardillon tout éclopé met Paginet au courant de son histoire. Paginet comprend alors et triomphant achète au prix de la main de Simone, qui y consent bien volontiers, le silence éternel de Dardillon. M. Plumarel est honteusement chassé.

La pièce abonde en incidents drôles, en situations comiques, et le public se laisse aller sans peine à un rire franc et sonore. Le souvenir de Perrichon qui nous hante, le manque de nouveauté du sujet et des principales scènes, le défaut d'originalité et de profondeur dans l'observation nous ont bien d'abord ôté un peu de plaisir; mais nous avons fini par rire de bon cœur avec tout le monde. Et puis, vraiment y avait-il moyen de résister au jeu si comique et si fin de MM. Dailly, Duard, Clerget, Darras et Baron, et à la grâce si câline de Mlle Syma?

CAMILLE BAZELET.





LE MOIS MUSICAL

PROPOS D'ART, DE CARÊME ET DE PRINTEMPS

Les Requiem et le *Requiem* d'Hector Berlioz, 1837 (Concert Colonne, 1878 et 1894). — Le drame antique et le drame musical moderne : fragments des *Maîtres-Chanteurs de Nüremberg*, 1868, nouvelle version française d'Alfred Ernst (Concert d'Harcourt). — La *Symphonie du Printemps*, de Robert Schumann, etc. (Concerts Lamoureux). — *Les Saintes-Maries de la Mer*, de Paladilhe, etc., au Conservatoire. — L'histoire de la musique de 1440 à 1830, à la Salle d'Harcourt — Premières : l'*Alceste* de Gluck; *Hulda,* opéra en 4 actes de César Franck, à Monte-Carlo; *Fidès*, pantomime, à l'Opéra-Comique; *Thaïs,* à l'Opéra. — Problèmes et paysages, idées et sensations. Profils perdus : chefs d'orchestre et mélomanes.

VIVIANE, qui lisait, conclut :

— *Parsifal :* magnifique renouveau de la croyance qui refleurit dans l'aride pensée d'un âge positiviste; ce beau « prétexte de rêve » sera peut-être considéré comme le chef-d'œuvre du siècle. Dans *Parsifal,* dès le *Prélude,* la lente mélodie wagnérienne, la grande mélodie a quelque chose d'*épars*, de mystérieusement épandu comme les ailes pieuses des grands soirs : lointain de légende qui a de mystérieuses affinités avec notre juvénile réveil d'idéal.

— Oui, *Parsifal* après la *Neuvième,* un parlant contraste, répondit Ariel, jusque-là distrait. Beethoven et Wagner, le sublime vivant et le sublime éthéré.....

...Maintenant, depuis que l'insensible résurrection de la lumière enchante l'heure blonde et bleue où le gaz attristait prématurément l'ombre plaintive, le *five o'clock* improvisé remplace la candide orgie musicale de nos déjà lointains dimanches soirs. A contre-jour, le petit salon blême devient le miroir d'un vague soleil harmonieusement découpé sur le front sévère des vieilles murailles, et tandis que Gustave Moreau y noterait l'orgueil des lignes, un Whistler devinerait, sous la transparence violetée des rideaux, toute une symphonie, azur et or. Les amis de Viviane subissent le charme en dilettantes plutôt qu'ils ne l'analysent en

peintres, et cela, grâce au ciel! La peinture, entre amateurs, ne fait que trop de ravages. Mais, c'est égal, en ce demi-jour, la causerie prend une allure tout autre : le tour change, le pli se déplace ; et, cependant qu'Elaine, virginale, disperse silencieusement avec un sourire de frêles vieux Chine authentiques, où tremble la rousseur fluide du thé brûlant, les riens s'échangent, librement enthousiastes ou moqueurs :

Puck. — Et notre état d'âme, frères et sœurs ? Que si, d'abord, nous nous enquérions poliment de ses nouvelles ? Parler avec un ami, c'est penser tout haut, a dit je ne sais plus quel fin compatriote de mon père géant Shakespeare. Et le pressentiment du renouveau fertile en violettes, en romances et en folies, ne réveillerait-il pas le poète dans le politicien le plus endurci ?

Viviane. — Chut! l'enfant terrible. Vous oubliez, monsieur, qu'ici la politique est interdite. Nous sommes assez fous pour vouloir rester sages. Ne gaspillons jamais l'heure brève. Fille de Goethe, ma très humble philosophie est celle du bon arbre du bon Poète :

Moi, je ne mêle pas de spectre à mes rameaux !

Queen Mab. — Surtout quand ils bourgeonnent..... Révérence parler, vous pontifiez, Viviane. Que ne dites-vous aussitôt que vous professez l'art pour l'art ? Moi aussi, d'ailleurs. L'art pour l'art, c'est-à-dire l'art pour l'âme, en dehors de toutes les intentions nobles et autres, qui le détournent volontairement de son but : le Beau. Ecoutez, sous les doigts d'Ariel, tels l'avant-dernier dimanche chez Lamoureux, valser poétiquement les *Sylphes* de Berlioz, les petits, à côté du grand cadavre héroïque de *Siegfried,* sublime toujours, qu'emportent les preux germains sous le frisson des nuages ourlés de lune..... Ce qui m'intéresse dans un regard, c'est la qualité de noir ou de bleu, le ton fin, l'onde pensante qui correspond éloquemment à telle catégorie d'impressions ; ce qui me captive dans une voix, c'est le timbre, poignant ou frivole, qui révèle tel fragment d'âme; ce qui me passionne chez Berlioz ou chez Wagner, c'est Berlioz, c'est Wagner lui-même, et volontiers j'abandonne aux prédicateurs sans causes le soin de vous prêcher le reste.....

Viviane. — Amie, le *Crispin médecin* de M. Truffier n'a point tort : il ne faut pas parler de corde dans la maison d'un pendu (rien des *spectres* de tout à l'heure); et si je n'osais vous interrompre, vous nous réciteriez sans crier gare une de vos très longues lettres d'esthétique, hélas ! aggravées par l'étourderie notoire de notre commun secrétaire.

Puck. — Je constate sans regret que l'amitié des fées a la griffe aussi dure que l'amitié des femmes.

Viviane. — Assurément, ma chère, ce qui vaut mieux que toutes les théories, ce qui les illumine, ce qui leur suggère le petit diamant qu'elles recèlent, c'est l'inspiration fugitive qui descend du ciel en nos yeux pour remonter de nos yeux vers le ciel. Regardez-moi ce minuscule étang de turquoise, le bleu vert du soir nimbé d'or rose. Voilà mon livre.

Ariel. — Alors, madame, vous devez admirablement vous entendre avec le jeune Walther von Stolzing qui, près de l'âtre familial, dans le blanc silence des matins de neige, retrouve les gazouillantes lumières d'avril à travers l'œuvre jaunie du vieux poète son aïeul, Herr Walther von der Vogelweide. O romantique! vous êtes pour le génie contre les magisters. L'hirondelle ignore la cage. Mais tous les ans, depuis l'enfance, au renouveau des splendeurs, un problème me hante, et j'admire le calendrier tentateur qui fait malicieusement coïncider le printemps avec le carême, le jeûne avec l'émoi, la prière avec le désir, le tiède épanouissement de la fleur et de la chair avec le deuil de l'âme errante aux Oliviers funèbres. Le Bois Sacré rieur verdit au flanc du Golgotha. Songez-y : c'est terrible.

Le poète mystique. — Dieu n'éprouve que ceux qu'il aime. Et son nouvel apôtre, Richard Wagner, a réconcilié les contraires dans sa merveilleuse invention : l'*Enchantement du Vendredi-Saint*. Parsifal cherche en vain le linceul d'ombre qui devrait noircir l'horizon ; le vieux Gurnemanz lui apprend le céleste *charme*, la rosée féconde de nos pleurs qui fait refleurir la nature et l'espérance. La création ne peut voir l'Homme-Dieu cloué sur la croix des esclaves, elle ne peut entendre son dernier soupir d'immense amour; mais une divination l'agite, et le soleil, qui vous semble en ce jour une représaille des idoles antiques, n'est que le sourire d'une action de grâces.

Le poète païen. — Illusion sublime que notre Victor Hugo eût applaudie! Je vois, confrère, que vous ne partagez point l'avis de M. Hugues Rebell : le christianisme de Wagner n'est qu'un décor[1]. Et, pourtant, l'éternelle et redoutable antinomie que nous offre la beauté du monde, je la découvre au cœur même de Richard Wagner. Comment, par exemple, le philosophe-poète, le poète-musicien a-t-il pu si spontanément écrire l'ardent nirvana de *Tristan et Yseult*, dédié à l'athée Feuerbach, à égale distance de *Lohengrin* et de *Parsifal*, ces archanges de l'Art ?... Et l'on sait avec quelle furia de sincérité farouche, l'*artiste* Wagner composa ce gigantesque nocturne. Qui nous révèlera tout le secret intérieur du *philtre*[2] ? A Zurich, en 1859, en l'amertume banale de l'exil, Richard Wagner achève le duo colossal de cette tragédie classique à l'étrange métaphysique amoureuse, sa *Bérénice* à lui, profonde aspiration vers la *Nuit* inconsciente dans le *Jour* maudit. Œuvre unique, où la fièvre espère le non-être, œuvre d'âme et de pensée qui chante l'ivresse du nirvana en définissant la réalité des amours humaines, œuvre légendaire et naturaliste, schopenhauerienne, amère et vibrante, frénétique et morne, comme darwinienne, où murmurent le passé, le songe, la passion, la vie sinistre, le surnaturel essor, le nord charmeur, et

[1] A propos du *Cas Wagner* de Nietzsche (*Ermitage,* janvier 1893, page 68).

[2] Cf. les travaux de Mr H. St. Chamberlain ; consulter l'intéressant volume de Georges Servières : *Richard Wagner jugé en France,* 1886.

l'incantation nocturne et la glauque mer, — mais qui, dans la largeur de sa robuste humanité, reflète non moins éloquemment la « crise philosophique » de ce siècle, lyrique adorateur des forces fatales :

Comme un Dieu fatigué qui déserte l'autel,
Rentre et résorbe-toi dans l'inerte matière...

La pâle et lointaine Yseult trahit Wagner pensif en célébrant, oh ! si mélodieusement, la volupté de mourir. L'âme de l'exilé qui interrompit, pour *Tristan,* les *Niebelungen,* fit à peu près cet aveu : « Croyez-moi, il n'y a point de félicité supérieure à cette spontanéité de l'*artiste* dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan.* Peut-être la devais-je à la force acquise dans la période de réflexion qui avait précédé... » Ainsi parle le musicien ; et le philosophe ajoute : « En écrivant *Tristan,* je me plongeai avec confiance dans les profondeurs de l'âme, et, de ce centre intérieur du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure... » — De là, cette pâleur extasiée d'Yseult ! Le 10 juin 1865, à Munich, grâce à Louis II (soyons pédants), *Tristan et Yseult* enfin passa, mais le parti ultramontain voyait d'un fort mauvais œil le nirvana bouddhique et la dédicace à Feuerbach. L'opinion courante était alors que « les théories athées de M. Wagner scandalisaient le catholicisme ». Et, comment donc, intellectuel mystère, énigme sœur du printemps viride, c'était l'auteur de *Lohengrin* que l'on désignait ainsi ?... Je ne sais ce que l'analyse britannique du très regretté M. H. Taine aurait pensé d'un pareil problème. Mais le cas est unique. En 1865, qui aurait prévu le *Parsifal* de la vieillesse en prière ? On me répond que notre Zola fit le *Rêve,* mais cette contre-épreuve ne me satisfait qu'à moitié. Trois ans après le séraphique *Lohengrin*, Wagner esquissait à Londres, dans la *Walküre,* le vernal enivrement des libres amours. Et voici deux œuvres d'une même architecture extérieure, frontons sonores au péristyle des légendes si diversement mystiques : le *Prélude de Lohengrin*, et le *Prélude de Tristan et Yseult*, l'un faisant redescendre à travers une triomphale blancheur le beau Graal d'émeraude où saigna la pourpre divine, l'autre exaltant sous la tristesse du ciel vide l'envol fugitif vers la cime inaccessible. Mystère ! L'âme d'un maître est un univers qui a ses secrets comme l'autre. Aujourd'hui, Bayreuth est une cathédrale ; le christianisme esthétique de l'ami de Feuerbach opère des conversions, presque des miracles. Wagner est un magistral enchanteur : qu'il transfigure la folie de la croix ou l'ivresse des êtres, le parfum de son œuvre est inoubliable. Et tout se concilie, ou tout change. (De même, il y a quelques années, au temps des romans, qui pouvait prédire que les *Béatitudes* du noble intransigeant César Franck obtiendraient les bravos des jeunes ?) Wagner, comme Goethe, est un génie compréhensif qui meurt au chevet d'une pensée chrétienne : de la lumière, de la lumière ! et le Graal resplendit, miséricordieux. Donc, aux clartés premières de mars comme aux mourantes lueurs d'octobre, je m'efforce de croire à l'*Unité :*

Le Mystère au chant pur est le maître des choses :
Cette incantation, voix étrange de l'Art,
Dont tressaillaient tes nerfs exquis, divin Mozart,
Sourd du silence ému des baisers ou des roses.

Un orchestre invisible, émané du brouillard,
Murmure éloquemment dans les soirs grandioses
La volupté de l'ombre et des paupières closes :
Amoureuse et prêtresse ont le même regard.

Du sanctuaire obscur, des bois ou de l'alcôve
Un chaste enivrement chante vers la nuit mauve :
Le cœur adore un dieu vivant dans l'être cher ;

Et, pâle sœur de la prière vertueuse,
L'étreinte épanouit au gouffre de la chair
L'angélique parfum d'une âme affectueuse.

LE POÈTE MYSTIQUE. — Ah ! monsieur, combien je souhaiterais que le louable dessein de votre hégélianisme frivole vînt assouvir la faim de mes doutes ! Votre dilettantisme est contagieux : pourtant, malgré le frisson des renouveaux, il siérait de se « démétaphoriser », comme disait Don Japhet, et d'aborder le sphynx sans voiles. Chair, Esprit, duel éternel, que le christianisme n'a point aboli, conflit terrible que l'art d'un Wagner sait embellir sans l'expliquer, et qui revit palpitant dans l'âme d'*Athanaël*, le cénobite amoureux fou de *Thaïs*.

VIVIANE. — Ce vendredi soir, la première : tous nos meilleurs vœux l'accompagnent ! Ariel, je vous prierai de m'analyser la partition [1].

ARIEL. — Madame, la prière d'une fée est un ordre.

LE POÈTE MYSTIQUE. — *Thaïs*, ou la vengeance de Vénus : si la mode des sous-titres n'avait pas rejoint les vieilles lunes, celui-là résumerait peut-être sans trahison l'ondoyante et subtile philosophie de l'artiste littéraire. Le livre, de contours si purs, est parmi les plus poignants. Il fait penser. C'est une des rares œuvres d'art de notre barbarie pédante. Le sourire imposant d'Isis y brille sous son voile d'ironie. Or, voici déjà les pâles nuances de la triste améthyste qui lentement surmontent les derniers reflets des derniers rayons : et jamais je n'ai plus vivement revécu le raffinement pittoresque, la mélancolie sensuelle, la pieuse dépravation de l'époque alexandrine, double comme le cœur humain, que par ces soirées commençantes de semaine sainte, vaguement fraîches et nuageuses, où nos élégances « se ruent aux plaisirs, aux tourbillons, aux fêtes », le front penché vers la terre, dans l'oubli du ciel. Alors, je redeviens Athanaël quittant le saint désert de la Thébaïde pour Alexandrie, la merveille célébrée dans les romans d'amour, Athanaël loyal qui rêve

[1] *Thaïs*, comédie lyrique en 3 actes et 7 tableaux, de MM. Louis Gallet et J. Massenet, d'après le roman d'Anatole France. La *première* est du vendredi 16 mars 1894 ; interprètes : MM. Delmas et Alvarès, Mlles Sibyl Sanderson, Héglon, Marcy, Beauvais ; Mlle Mauri. — La partition chez Heugel.

l'impossible : la conversion de Thaïs, hanté par le souvenir de la déesse impudique aux yeux de violettes, de la beauté blonde qu'il admirait autrefois gamine vicieuse et pauvre, aujourd'hui reine. Le voici dans la ville-lumière, parmi les séductions des paroles mièvres et des tuniques mauves, en plein théâtre, apercevant de très loin l'exquise passante imperceptible, « le petit grain de riz » cause des larmes et des ruines. Athanaël aborde Thaïs : mais qui résisterait à la brise de suave éloquence émanée des rives du Jourdain ? La prêtresse de Vénus ricane d'abord, et puis sanglote, et, brûlant son palais, s'achemine vers le cloître. Dieu a parlé. Mais, nouveau saint Antoine, ta tentation commence ! « Thaïs va mourir ! » murmurent des voix : éperdu, l'apôtre court dans l'ombre, l'amant se révolte, l'orgueilleux succombe, et maintenant, dans l'intervalle des ultimes prières extasiées de la sainte qui est son œuvre, c'est l'anachorète qui bégaye audacieusement les syllabes fébriles du terrestre amour. « Un vampire ! un vampire ! » s'écrie la candeur épouvantée des Filles Blanches ; « Pitié ! » soupire un des soprani du ciel. Qui veut faire l'ange fait la bête : conclurait le bon sens gaulois d'un solitaire qui, respectueux de la nature, déchiffra d'abord la passion, la science et le monde. Oui, mais toujours l'énigme : pourquoi le mal ? pourquoi la fange ? pourquoi le palimpseste immortel ? L'univers ne serait-il pas l'ouvrage de deux artistes jaloux, de deux rivaux,

L'un sculptant l'idéal et l'autre le réel ?

Deviendrais-je manichéen ? Ariel, rejouez-moi *le Charme du Vendredi-Saint !*

PUCK. — Rassurez-vous, cher maître : le bon Dieu n'aura pas eu le courage de damner votre *alter ego*. L'enfer n'est point réservé à l'amour même coupable. « L'amour est une vertu rare » : Erôs maudit ses iconoclastes ; mais le Bon Pasteur pardonne à ses infidèles. Aimer Thaïs la courtisane et la sainte, c'est adorer la beauté, c'est obéir à la loi, c'est sacrifier à la vie ; et ne sommes-nous pas les roseaux pensants du printemps immense ? Est-ce nous qui créons le drame et choisissons le décor ? Et, pour l'artiste, l'essentiel est avant tout d'écrire de la bonne musique.

MORGANE. — Vous l'avez dit.

LE POÈTE PAÏEN. — Rarement ascétiques, les anciens divinisaient la volupté ; et la flore orchestrale de J. Massenet est experte en savantes caresses. Le portraitiste de *Manon* sait l'éternel féminin. Mais vous rappelez-vous l'époque préhistorique où tel défunt procureur accusait Flaubert de « couleur lascive » pour avoir mêlé l'extase fervente aux langueurs des souvenirs profanes[1] ?

LE POÈTE MYSTIQUE. — Priez pour l'an 1894, Sainte Thaïs ! L'art est le miroir de la vie : la chair nous circonvient et Satan nous angoisse.

[1] Procès de *Madame Bovary*, 1857.

Queen Mab. — Doctor mysticus, pour pacifier définitivement des scrupules qui vous honorent, je vous conseillerai un voyage idéal à Nüremberg, en la compagnie des braves *Maîtres-Chanteurs*[1]. Le printemps là encore, épandu comme la fuite du ruisseau qui chante, épanché dans un merveilleux orchestre touffu comme la forêt verte, délicat comme l'air bleu, robuste comme le grand soleil, sonore et frais, toujours grand; le panthéisme éblouissant du mélodieux Avril, qui, dès l'ardente et scholastique *Ouverture*, bruit, se glisse, serpente, s'anime, rêve, badine, s'enlace à la rigidité hautaine du contre-point traditionnel, à la germanique lourdeur des vieux magisters.

Morgane. — N'est-ce pas cette luxuriante *Ouverture* (que d'aucuns trouvent massive), qui s'appelait au bon temps jadis de Pasdeloup « la lutte des classiques et des romantiques » ?

Queen Mab. — C'est elle-même! Résumé de la comédie héroïque, miroir de la moyen-âgeuse Allemagne, sombre et jeune, aux architectures profondes, elle débute *maestoso* par le thème imposant des Maîtres de la Guilde.

Viviane. — Et puis ce délicieux thème du premier *Choral*, à la Saint-Jean d'été, qui soupire la grâce du précurseur, avant le rhythme solennel des Bannières qui accompagnera le défilé pesant de la Communauté, le matin du concours, au bord de la Pegnitz, parmi les rondes des apprentis valseurs, dans la joie de la lumière! La conclusion de l'*Ouverture*, conclusion de l'œuvre, du Wagner épique, raconte la gloire du dramaturge musicien, du créateur d'un art nouveau que nos illusions musicales stigmatisèrent longtemps comme un harmoniste sans idées, antechrist du vacarme. N'est-ce point J.-B. Rousseau qui nommait déjà son compatriote et contemporain Rameau « distillateur d'accords baroques » ? Inintelligence rétrospective, aussi arriérée que les sifflets du Cirque d'Hiver, royaume du chauvinisme. L'histoire est lente, comme la justice. Aujourd'hui, ce sont nos amours musicales d'il y a vingt-cinq ans qui nous paraissent plates, bourgeoises, artificielles, impossibles, aussi « romance » que les lorettes de Gavarni; c'est le passé qui a tort, auprès de la grandiloquence de ce langage nouveau, souple et large, et si mélodique, oui, mélodique, mais autrement. Aujourd'hui, féru de musique sérieuse, le bon public parisien vient littéralement s'écraser à la Salle d'Harcourt, même le samedi, aux soirs pittoresques de répétition générale, pour applaudir de verve, un peu à tort et à travers, et même pendant l'évolution du discours sonore, hélas! — pour applaudir l'audace du chef d'orchestre, et la grandeur de l'œuvre, et la vaillance improvisée du résultat, malgré des incertitudes de mouvements et de nuances. Perpétuel devenir! La foule routinière, tels les bons Maîtres, s'est enfin laissé conquérir par le Walther novateur qui, dédaigneux des

[1] Concerts d'Harcourt, mars 1894 : fragments des 3 actes ; bravos pour les ensembles, M. Gibert et Mlle El. Blanc. — La *première* eut lieu à Munich, le dimanche 21 juin 1868.

« lois de la tablature », marie le poème à la note, l'idée au chant, la strophe au rhythme, glorifiant l'avril et la jeunesse devant l'assemblée pédante, dans l'église de Sainte-Catherine ; et, maintenant, subjuguée par le génie qu'elle conspuait d'abord, hypnotisée par cette forme nouvelle, si ample et si douce, et qui plane, telle notre enchanteresse lumière, la foule « croit revivre ce qu'il a chanté ». En sa variété complexe, cette forme est si homogène qu'à travers les trois actes des *Maîtres-Chanteurs*, un fanatique n'a vu qu'un seul thème, infiniment diapré. Walther a conquis les Maîtres, Wagner a conquis les Français. Ce qui nous manque aujourd'hui, peut-être, c'est le bon sens du poète cordonnier Hans Sachs qui, d'abord, en découvrant le suave lyrisme du *Chant de présentation* et du *Chant d'épreuve*, a deviné l'aurore de l'inspiration personnelle, mais qui, après la victoire de Walther, rappelle à l'avenir ce que tout créateur doit fatalement à l'obscure et populaire germination du passé : « Honneur aux Maîtres d'art ! » Sous le parfum des étoiles d'été, l'homme simple ranime en sa mémoire le flot mélodique qu'il aime sans pouvoir le comprendre encore, qu'il entend sans pouvoir l'étreindre, le babil d'oiseau, terreur des vieillards, qui semble réfractaire à toute mesure : Hans Sachs éprouve ici la loyale indécision de nos premiers wagnériens français. Mais comme la tradition clame puissamment transformée dans le *Prélude du IIIe acte*, tristesse et gloire, présage voilé du *Choral* majestueux qui salue le « Rossignol de Wittemberg » et son poète, Hans Sachs, parrain de Walther et patron de la Réforme ! comme elle se fait caressante au *Quintette du Baptême*, voluptueuse candeur des âmes amies qui fêtent « l'Explication du doux rêve matinal », le Chant d'amour et d'avenir, le *Preislied* enthousiaste par lequel Walther victorieux obtiendra la main d'Evchen ! L'Art s'unit à la Nature, la liberté à la tradition (car la jeune Eva est la fille du maître-orfèvre Veit Pogner). Et en me délectant de ces rhythmes impétueux, de ces timbres suaves, je comprends pourquoi Catulle Mendès poète fut un des apôtres de Richard Wagner.

Ariel. — Jeunesse et printemps, synonymes, s'éveillent dans la strophe de Walther célébrant la femme au double profil sublime, l'inspiratrice et l'amante, l'Ève et la Muse, *Parnasse et Paradis*. Le *Preislied* me fait trouver la nuit bleue plus pure ; je retourne du concert au réel, avec une belle âme chantante, et qui se croit plus impondérable.

Puck. — Bonne école, mon très cher ! Mais n'admirez-vous pas l'ironie de cette remarque : que l'œuvre destinée à consacrer l'art de l'avenir marque un retour à la forme régulière du chœur et du quintette, des ensembles et de l'*air ?* Qu'en dites-vous, wagnériens ? Walther déclame des morceaux, tel Siegmund [1].

Viviane. — Oui, mais beaucoup plus libres que les chants de Maîtres et les cavatines d'opéra. Au fond, c'est toujours bien la grande forme unitaire, le fleuve polyphonique déroulé sous les voix. Et le sujet même,

[1] Le *lied du Printemps* de la *Walküre* (acte I, 3).

— un concours de chant, — réclamait ces prétendues concessions. Vous saisirez mieux ces détails, en suivant la version originale et neuve du traducteur, si scrupuleusement moulée sur la période musicale et poétique, sur la *vers-mélodie* de Richard Wagner. La nature est une musique muette : qui sentira l'Avril aimera Walther.

Ariel. — Puisque le printemps nous préoccupe, je voudrais taquiner respectueusement Viviane sur sa passion pour un certain *Larghetto* [1] ! Comme l'orchestre Lamoureux en a bien dit naguère la morbidesse fluide et la délectation morose ! ô ce demi-mot des *bois* dans l'enveloppement du quatuor ! et cette caresse des violoncelles, ces pizzicati fumeux ! Voici la saison charmante où Yseult-Materna expirait mélodieusement dans notre Cirque ensoleillé. En s'anéantissant dans la grâce douloureuse de Schumann, du printemps vécu par Schumann, c'est une joie que d'oublier tout ce qui n'est pas elle, de ne plus apercevoir les fausses pâmoisons des pseudo-dilettantes, de surprendre des impressions sœurs en des physionomies naïves, de reposer ses yeux sur l'orchestre captif d'un geste magistral, sur cette gamme sévère d'habits noirs que féminisent discrètement les silhouettes noires des deux harpistes. Quel meilleur commentaire d'un bel accord que le lait éblouissant de la nuque sous l'ondulation des cheveux pâles ? Et les doigts fuselés, la main douillette sur les cordes aériennes, les notes limpides, le velours mat et la harpe blonde, avec, furtivement, le reflet dur d'un petit pied verni sur les pédales : si j'étais peintre, je fixerais ce moment dans l'or.

Le poète mystique. — *Paulo majora canamus :* l'ombre descend, le ciel se couvre. « Contemplez la terre et le ciel », vous glisserait un sage [2] ; « partout, torride ou glacée, la nature ne vous montrera rien que l'amour et que la mort. C'est pour cela qu'elle sourit aux hommes et que son sourire est parfois si triste. » Votre Schumann avait ce pressentiment : car, en artiste, il admirait le *Requiem* d'Hector Berlioz, le drame d'outre-tombe que l'âme délicate doit sentir plus intimement quand tout aime et que tout chante. Après l'avril de 1868, le *« De profundis »* de 1837. Deux âmes, deux époques, deux races. Pour assister dignement au « Dernier Jour du Monde », l'auditeur moderne doit se refaire une sensibilité berliozienne, orageuse, amère, intense, éprise « d'horrible grandeur », de cataclysme et d'inconnu. Schopenhauer définit avec précision la musique l'art suprême, parce qu'elle exprime la vie dans ses apparences multiformes et ses significations profondes : il fallait un poète pour écrire ce pieux *Sanctus* à peine murmuré, après le rêve colossal du réveil des morts. Gilbert et Michel-Ange n'ont pas entendu la pompeuse épouvante des surnaturelles fanfares, le *Tuba mirum* aux quatre orchestres de cuivres, à l'effondrement universel de huit paires de timbales éperdument blousées sous les cris du chœur, au large et lent crescendo sonore

[1] De la *Ire Symphonie*, en *si* bémol (1841), dite du « printemps », en Allemagne.
[2] Anatole France, *Vie littéraire*, I, page 363, fin ; (*Le Temps*, décembre 1887).

de terrifiante lumière après les demi-teintes oppressées du *Dies iræ*. C'est une fresque unique. En la restituant, Colonne a ranimé les belles fièvres romantiques de notre adolescence. Dans le si douloureux *Lacrymosa*, par exemple, certaines figures musicales ont paru vieillies, factices, décoratives, qui l'eût dit ? presque italiennes! Mais relisez le Victor Hugo des *Chants du Crépuscule* et condamnez Berlioz. « Sortons du temps et du changement, et aspirons à l'éternité » : ainsi parle la hauteur d'un tel effort.

Puck. — Pourtant, monsieur, l'Ouvreuse ne se montre-t-elle pas plus artiste en préférant à ce *Tuba mirum* de fresque vaticane la beauté sobre d'un Mozart et les trois trombones qui soulignent tragiques l'entrée du Commandeur ?

Le poète mystique. — Berlioz était un peintre, un voyant, un tempérament sans aïeux : à sa vision d'apocalypse, il fallait une réalisation sans égale. A Pathmos, je veux dire au casino de Bade, en 1862, frère d'Hamlet, précurseur d'Athanaël, il « montait » le *Requiem*, en grommelant, sarcastique : « Oui, faisons-les rire », ces jeunes beautés, ces femmes hardies, ces millionnaires satisfaits, faisons-les rire « en leur chantant le redoutable poème d'un poète inconnu dont le barbare latin rimé du moyen-âge semble donner à ses menaces un accent plus effrayant[1] ». Berlioz novateur a peint « le tableau musical du jugement dernier, qui restera comme quelque chose de grand dans notre art » : mais, en la pénombre, quelles trouvailles de génie, la psalmodie craintive du *Kyrie*, l'angélique *solo* du ténor, les sonorités de l'*Hostias et preces* ou du *Sanctus*, ces timbres de flûtes superposées aux trombones, ces gammes sourdes des timbales, ces coups de cymbales estompés, *pianissimo*, qui dramatiseront la pantomime d'*Andromaque*, au IIe acte de la *Prise de Troie*, où Berlioz transfigure Spontini, contemporain du père Ingres. La mort dans la musique inspira tout différemment le concentré Schumann[2], le théâtral Verdi, l'austère Cherubini, le séraphique Mozart, et Saint-Saëns, et Brahms, si sobrement funèbre! Bientôt le Conservatoire nous révèlera la divination chrétienne de Gounod expirant, comme son Mozart, en chantant la mort.

Le poète païen. — Sous le règne des anciens dieux du marbre calme, Gluck et les tragiques avaient purement mais énergiquement exprimé l'énigme glaciale du trépas. Invoqué par *Alceste*, le Styx est terrible. L'actualité dure vingt ans, m'a dit un maître : mais le génie la prolonge à travers le néant des heures. Je ne sais ce que le « climat nouveau »[3] nous promet intellectuellement; mais il est hygiénique d'oublier dans la société du Beau les faits divers. Mme Pauline Savari abuse du laudanum,

[1] *A travers chants*, page 287 ; cf. *Lettres intimes*, années 1832 et 1837 ; *Mémoires*, I, 46 et 47.

[2] *Requiem* (*op. 148*), 1853 : exécuté par l'*Euterpe*, le mardi 27 février 1894 ; 1re audition intégrale à Paris.

[3] Expression de Maurice Barrès pour caractériser le mouvement contemporain (*le Journal* du 16 mars 1894).

et, loin de parler d'*Alceste*, le reporter annonce un suicide. Et n'est-ce pas un signe redoutable, l'anarchie morale qui fait le même accueil carnavalesque à M. Brunetière et à Phryné ? Dégénérescence ! L'interview nous détériore : j'ose lui préférer la véhémence lyrique de *Hulda*, la sereine intransigeance du bon père Franck [1]. Confrère, je vous approuve : dans la forme ou dans l'âme, dans l'art ou dans la vie, selon nos tendances et nos origines, guettons l'éternel.

Le poète mystique. — Moi, j'excuse votre sensualisme, car vous êtes un païen mystique.

Morgane. — Puck, dressez l'oreille ! Ces messieurs me paraissent sincères, car ils finissent par où Vadius et Trissotin commencent !...

Le poète païen. — Merci du rapprochement, mademoiselle ! Mais les roses de votre prudhonien sourire me désarment. Admirer, c'est pardonner. Soyons « sages avec sobriété », mon cher mystique. Oui, voici bientôt la semaine vernale et pieuse

Où Leuconoé goûte éperdument les charmes
D'adorer un enfant et de pleurer un dieu [2] ;

et ces premiers transports des premières chrétiennes, je les pressens déjà, je les évoque dans les plaintes harmonieuses d'Alexandrie et de Byblos, dans les oraisons féminines de deuil et d'allégresse qui, longtemps, sous le ciel oriental, saluèrent la mort ou la résurrection d'Adonis, le bel éphèbe étincelant, frère du soleil, dont le sang colore et le ciel et les fleurs. Réconcilions-nous en l'affection du Beau qui épure : et, puisque le rare exemple d'un critique intelligent rapproche l'altière douleur d'*Antigone* de la poignante humanité de la *Walkyrie* [3], identifions la Grèce à la vivante lumière :

Blanc poète d'Athène au cothurne d'or pur !
Dans le bois d'oliviers que l'Ilissos arrose,
La Muse des beaux sons posa sa bouche rose
Sur ton front lumineux, plein du drame futur :

C'est ce baiser divin, plus riant qu'un fruit mûr
(Qu'a reçu Phidias au temple de Pandrose),
Qui fit de ton génie égal, jamais morose,
Un matin de printemps attique aux plis d'azur.

Sous l'ombrage odorant des platanes, des cèdres,
A quinze ans, au milieu des Lysis et des Phèdres,
Tu semblais un Érôs descendu dans un chœur ;

[1] *Première*, à Monte-Carlo, le 4 mars 1894 : Raoul Gunzbourg directeur, Léon Jehin chef d'orchestre. Un succès posthume.

[2] Vers d'Anatole France. — L'antithèse des deux religions sert de base à l'*oratorio* de Paladilhe, les *Saintes-Maries* ; à *Fidès*, drame mimé en 1 acte de MM. Roger-Milès, Rossi et Street, où excelle la Laus.

[3] *Antigone et la Walkyrie*, par Alfred Ernst (*Revue de Paris*, n° III).

Et vieillard, comme un Zeus d'ivoire sur un socle
Qui meut l'immensité de son sourcil vainqueur,
Sublime, tu créais des hommes, ô Sophocle !

Viviane. — Votre thé refroidit, mon cher poète.

Pour transcription conforme :

RAYMOND BOUYER.





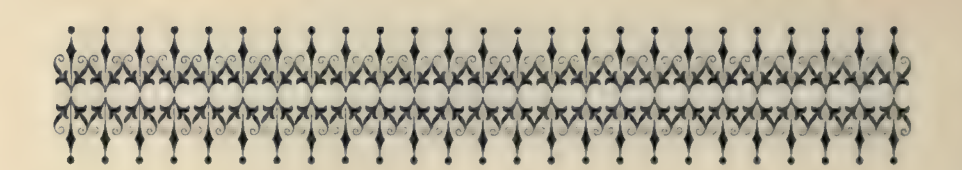
ILS DORMENT...

Ils dorment. — Autour d'eux le printemps peut fleurir,
Et les oiseaux chanter, et l'aurore renaître,
Et tout ce qui n'est plus peut recommencer d'être,
Et tout ce qui vivait achever de mourir.
Inconscients des jours, des mois et des semaines,
A tout jamais guéris des tendresses humaines,
Indifférents et forts dans leurs cercueils fermés,
Délivrés de leur âme à jamais solitaire,
Pour des siècles sans fin, ils dorment dans la terre,
N'aimant plus même ceux dont ils restent aimés.



Pourquoi pleurer sur eux ? Leur part est la meilleure.
Que peut leur importer l'heure qui suivra l'heure ?
Leur cœur est à l'abri du rêve aventureux.
S'ils n'ont plus nos espoirs, ils n'ont plus nos alarmes ;
Ils n'ont pas les baisers, mais ils n'ont pas les larmes ;
Les soucis sont pour nous, le repos est pour eux.
Dans l'absolu néant qui les berce sans trêve,
Ils dorment leur sommeil sans réveil et sans rêve,
Eux seuls sont sans désir, sans crainte et sans remords,
Nul chagrin ne leur pèse. — Ils sont heureux, les morts.

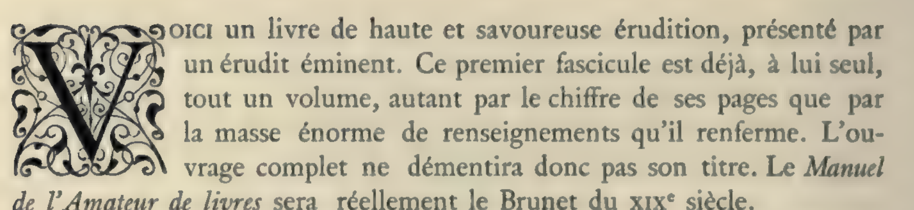
FERNAND FOUQUET.



MANUEL DE L'AMATEUR DE LIVRES

DU XIXe SIÈCLE

Par Georges Vicaire. — Préface de Maurice Tourneux



Voici un livre de haute et savoureuse érudition, présenté par un érudit éminent. Ce premier fascicule est déjà, à lui seul, tout un volume, autant par le chiffre de ses pages que par la masse énorme de renseignements qu'il renferme. L'ouvrage complet ne démentira donc pas son titre. Le *Manuel de l'Amateur de livres* sera réellement le Brunet du xixe siècle.

Tout le monde n'a pas le droit de critique sur un pareil livre : de notre part, il y aurait là quelque présomption. Nous laisserons donc à d'autres le souci d'y chercher, peut-être sans les rencontrer, les imperfections inévitables dans toute œuvre bibliographique. Et puis, que dire de nouveau après la spirituelle et savante préface de Maurice Tourneux ? Aussi n'est-il guère permis à un profane que de philosopher un peu sur ce *Manuel* et d'en chercher la signification.

En réalité, ce livre est le bilan littéraire de notre siècle ; c'est le choix préalable dans l'amas colossal de la production moderne. Dans ce premier choix, la postérité fera le sien et, si l'on juge du présent par le passé, il y aura bien de l'imprévu dans cette sélection définitive. Ne nous faisons pas d'illusions : nos petits-fils auront pour nos préférences le parfait dédain que nous professons pour les opinions de nos aïeux. Tous nos jugements seront revisés lestement, sans que nous puissions prévoir dans quel sens. La critique contemporaine semblera nulle et non avenue, ou on ne la citera que pour la railler. Cependant il y a beaucoup à parier qu'elle n'exhumera pas de noms inconnus à Georges Vicaire. Son *Manuel* contient non seulement tout le bon de notre littérature, mais encore tout le valable.

Ce choix futur ne se fera pas sans de grands sacrifices, car la production, chez les écrivains de notre siècle, a été d'une incroyable intensité. Ils ne sont pas rares ceux dont les œuvres occupent, sur les rayons d'une bibliothèque, autant de place que Voltaire, et la postérité n'aime pas les longs ouvrages. Elle ne retient que le livre essentiel, ou typique ou parfait : elle veut un homme et un volume.

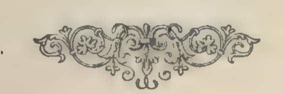
Les hommes du XIXe siècle, on les voit bien, à peu près : Lamartine, Victor Hugo, de Vigny, Stendhal, Balzac, Musset, Théophile Gautier, etc. ; mais le livre de chacun d'eux, quel sera-t-il ?

Le *Manuel* de Georges Vicaire ne le prévoit pas, car il ne juge pas : il constate. Il n'émet pas d'opinions ; il accepte celles qu'il trouve. Cependant il y a, à la fin de chaque article et entre parenthèses, quelque chose qui ressemble déjà à un jugement. C'est le prix de chaque ouvrage, tel qu'il s'est établi par les ventes où il a passé. Il y a de très lointains rapports, il est vrai, entre la valeur vénale d'un livre et son mérite littéraire ; il y a même parfois contradiction. Cependant, en général, on ne paie jamais très cher un recueil de sottises ; on ne recherche pas avec passion les éditions originales d'une élucubration inepte. Il y a donc là, sinon un jugement littéraire, du moins l'opinion actuelle des amateurs sur les maîtres contemporains. Remarque curieuse, cette estime se renferme dans des proportions modestes.

Mais le chapitre qui ne sera pas le moins intéressant, plus tard, sera le chapitre des découvertes, le chapitre des inconnus ou plutôt des méconnus. On en trouvera tous les éléments dans le catalogue Vicaire. Dans aucun siècle, la situation n'a paru meilleure pour les écrivains. Jamais l'information, la curiosité toujours éveillée, les enquêtes, les interviews, tout l'arsenal du journalisme quotidien et de la critique n'ont paru plus propices à l'éclosion et à la divulgation du talent. Et jamais, pourtant, la médiocrité débordante n'a autant submergé les hommes de valeur. Il n'y a guère de méconnus dans les siècles passés, sous l'oppression monarchique : sous la tyrannie implacable de la liberté, les hommes de talent sont réduits au silence, écrasés, anéantis. La littérature contemporaine aura probablement la même destinée que la peinture romantique. Nos musées, nos collections sont formés de refusés des anciens Salons ; les bibliothèques futures ne contiendront peut-être que les dédaignés d'aujourd'hui.

Georges Vicaire a généreusement accueilli tous ces irréguliers, ces auteurs candides qui, écrivant seulement lorsqu'ils avaient quelque chose à dire, par cela même ne furent jamais des professionnels. C'est parmi eux, probablement, que nos descendants iront chercher leur homme et leur livre. Ce ne sera pas un petit honneur pour le *Manuel* de Georges Vicaire que de les avoir mentionnés.

G. S.





CHRONIQUE

PÉZENAS, on le sait, va élever un monument à Molière. Le comité constitué dans ce but a voulu choisir, pour ouvrir une souscription nationale, destinée à en couvrir les frais, la date du 15 janvier, anniversaire du grand comique. Le président du comité, M. Montagne, maire de Pézenas, et le secrétaire, M. Alliès, adressent, en ces termes, un appel chaleureux à tous ceux qui ont le culte du Maître :

« La ville de Pézenas veut élever un monument à Molière. Elle n'a pas eu l'honneur d'être son berceau. Elle n'a pas le regret d'avoir vu discuter sa tombe. Sa prétention, infiniment plus modeste, est celle d'avoir été l'étape heureuse qui, dans l'odyssée de son errante et parfois douloureuse jeunesse, marqua le tournant du chemin, le lever d'un soleil plus doux qui devait finir en apothéose.

« Siège fréquent de la tenue des Etats-Généraux du Languedoc, la ville de Pézenas peut affirmer, avec des documents d'archives, trois et même quatre séjours successifs de Molière et de sa troupe. Il y connut la douceur des premiers succès, des bravos nourris, des mains tendues, de la bienvenue riant dans tous les yeux. Daniel de Cosnac et l'abbé de Voisin nous ont conté l'arrivée à la grange des Prés, l'intimité qui s'établit entre Molière et Armand de Bourbon, prince de Conti. Ce qu'il faudrait, c'est la plume de Gautier, pour décrire, en ce château séculaire des Montmorency, la vie juxtaposée de Poquelin, de Béjart, de Mlles du Parc et de Brie, et du poète Sarazin, de cette A. R. de vingt ans, de Mme de Calvimont, la favorite. D'ailleurs le populaire ne témoignait pas moins d'affection, en ce coin ensoleillé du midi, à Molière, ce dieu exilé. La foule devinait et célébrait en lui le maître du rire gaulois, sain, franc et loyal.

« Le Poète parti, elle voua un culte à sa mémoire. Toute un légende germa ses fleurs, enveloppa le souvenir de cet hôte illustre et regretté. Le mouvement actuel est le fruit de cette légende.

« Après deux siècles et demi, Molière va revivre dans le marbre, au milieu de cette petite cité languedocienne qui a conservé le cadre de pierre familier à ses yeux, avec ses logis de la Renaissance, l'hôtel de M. d'Alfonce, baron de Clairac et d'Entraigues, où se donnait la comédie, la chapelle des Pénitents-Noirs, où les États discutaient les appointements de la troupe, la boutique du barbier Gelly, un ancêtre provincial de Figaro.

« A ce sujet confessons nos hésitations. Le plus beau titre de Pézenas devant l'histoire est d'avoir donné un fauteuil à Molière, alors que les Quarante le lui refusaient. De là vient sans doute la large sympathie que nous a donnée l'auteur du 41e fauteuil. Fallait-il donc asseoir Poquelin dans ce siège légendaire où il écoutait, recueillait les éclats de rire nichés dans les barbes que faisait tomber le rasoir du bonhomme Gelly ? Nous l'aurions voulu. Mais une question de tact et de mesure nous a arrêtés. Molière appartient à Paris, Pézenas, sous peine de rappeler la fable de « la Grenouille et le Bœuf », doit se contenter d'un buste.

« Du moins nous avons voulu que ce buste ne languit point seul ; et nous l'avons accompagné d'une riante figure féminine, celle-là même qui perpétue et fixe dans l'œuvre de Molière le souvenir de Pézenas. Lucette, bavarde et hardie comme une cigale méridionale, appétissante et jolie comme une grappe bleue sous les pampres d'automne ; Lucette, cette incarnation de la langue d'oc dans le théâtre moliéresque, lui offrira une gerbe de fleurs agrestes : iris des collines, immortelles des sables de la Peyne, menthe sauvage des bords de l'Hérault. Et de l'autre côté du socle, la fantaisie de l'éminent statuaire auquel nous avons confié l'exécution de cette œuvre, M. Antonin Injalbert, a assis un vieux Faune, un satyre philosophe et railleur, qui, de son stylet, semble encore noter les réflexions satyriques du maître immortel, du père de la Comédie.

« Seulement le tout n'est pas d'avoir des droits à ériger d'une main pieuse un monument à un grand homme, d'en fixer les lignes principales et, grâce au talent incontestable d'un de nos premiers sculpteurs français, être assurés de la perfection de l'œuvre d'art ; il reste encore le quart d'heure de Rabelais, ce frère aîné de Molière. Et c'est pour nous tirer avec honneur de ce pas que nous tendons notre sébile à tous ceux qui avec nous, — et ils sont légion, — applaudissent, lisent et relisent Molière.

« Déjà les plus précieuses sympathies sont venues nous encourager, nous aider. Déjà les petits-fils, les descendants légitimes du grand comique, les membres de ce Théâtre-Français qui est, au même titre que le Louvre, une des gloires de notre nation, sont venus faire le pèlerinage de Pézenas, payer de leurs personne et, par une représentation à bénéfice, verser une large somme qui sera la pierre angulaire du monument. A eux, une longue reconnaissance que nous ne saurions en termes trop chaleureux exprimer.

« Aujourd'hui, nous nous adressons aux amis inconnus, à ceux que lie avec nous la sympathie d'une admiration commune, d'un culte semblable.

D'abord tous ceux des pays de langue romane, cette langue que, par la bouche de Lucette, nous savons que Molière apprit et parla. Puis ceux de la France du Nord et d'au-delà même de nos frontières. Sainte-Beuve qui reste un des plus compréhensifs analystes de Molière, déclare son génie « un des titres du génie de l'humanité ». Notre appel ira donc aussi loin que va et pénètre l'esprit de l'auteur du *Misanthrope*.

« C'est aller bien loin et convier beaucoup de gens à un monument de province, objectera quelque critique. Nous lui répondrons : Le sentiment même de notre faiblesse devant la grandeur de la tâche entreprise, nous pousse et nous décide à réclamer l'appui de tous ceux qui, ayant ri ou pleuré à la voix de Molière, voudront participer avec nous à ce monument commémoratif de sa jeunesse, de cette heure où, entre les tristesses du matin et celles plus grandes du soir de sa vie, la Fortune eut pour lui un sourire. »

Cette souscription est placée sous le haut partronage du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et d'un grand nombre des notabilités littéraires et politiques. C'est M. Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française, qui est chargé de recueillir les fonds des souscripteurs parisiens.

L'Académie des Beaux-Arts a désigné comme jurés-adjoints pour les jugements préparatoires des prochains concours de Rome :

Pour la peinture. — Jurés titulaires : MM. Baschet, de Curzon, Hector Le Roux, Bramtot, Chartran, Aimé Morot, Blanc; jurés supplémentaires : MM. Schommer, Machard, Laugée, Cormon.

Pour la sculpture. — Jurés titulaires : MM. Fagel, Cordonnier, Hugues, Alasseur; jurés supplémentaires : MM. Lanson, Allard.

Pour l'architecture. — Jurés titulaires : MM. Guadet, Nenot, Lisch, Blondel ; jurés supplémentaires : MM. Thierry et Scellier de Gisors.

Pour la gravure. — Jurés titulaires : MM. Bellay, Didier ; juré supplémentaire : M. Sulpis.

Pour la composition musicale. — Jurés titulaires : MM. Bourgault-Ducoudray, Benjamin Godard, Widor ; supplémentaires : MM. Théodore Dubois, Salvayre.

Sur la proposition de la section de sculpture, l'Académie a déclaré qu'il y avait lieu de pourvoir au remplacement de M. Cavelier, décédé. Mais, l'Académie ayant à pourvoir auparavant au remplacement de M. Gounod, la lecture des lettres de candidature au fauteuil de M. Cavelier a été renvoyée au 12 mai. C'est dans la séance du 28 avril qu'il sera statué sur la vacance du fauteuil de M. Gounod.

Le directeur des Beaux-Arts a transmis à l'Académie le désir que lui avait exprimé le Conseil municipal de Périgueux, que l'Académie des Beaux-Arts désignât deux de ses membres appartenant à la section

d'architecture, pour faire partie du jury chargé d'examiner le concours ouvert par cette municipalité pour la construction d'un édifice destiné à recevoir le musée et la bibliothèque de cette ville. Pour répondre à cette invitation, la Compagnie a nommé MM. Vaudremer et Normand.

L'auteur du *Flibustier*, représenté récemment à l'Opéra-Comique, le compositeur César Cui, a été nommé membre correspondant de l'Institut, en remplacement de M. Tchaïkowsky, décédé.

Voici les résultats du jugement rendu par l'Académie des Beaux-Arts dans le concours Achille Leclère (architecture).

Le sujet du concours était : *Une sacristie*. Huit concurrents y avaient pris part.

Le prix a été décerné à M. Adrien Rey, élève de M. Laloux. Trois mentions honorables ont été accordées : la première, à M. Pierre Selmersheim ; la deuxième, à M. Deperthes (Jules-Louis), élève de MM. Ginain et Deperthes ; la troisième, à M. René Michelet.

Le musée du Louvre a fait l'acquisition de deux chapiteaux et d'une base de colonne en marbre blanc, remontant au ve siècle de notre ère. Ces objets prendront place dans les collections du département des sculptures.

Le docteur Molloy, décédé l'an dernier, a légué au Louvre le portrait de Sophie Arnoult, beau pastel de La Tour, un portrait de religieuse par Alexis Grimoux, une tête de Christ couronnée d'épines, de l'école italienne, et un portrait de Hoche par David.

Le même testateur a légué au musée de Cluny divers objets intéressants, notamment une terre cuite représentant le mausolée d'un serin, attribuée à la comtesse du Barry.

Le peintre Caillebotte, qui vient de mourir, lègue à l'Etat une fort belle collection de tableaux des maîtres de l'école impressionniste, Degas, Césanne, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, ainsi que deux beaux dessins de J.-F. Millet. Cette collection est évaluée à une somme d'au moins 400.000 francs.

Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, sur la proposition du jury du concours ouvert pour la nomination à l'emploi de trois places d'architectes des monuments historiques, a nommé MM. Benouville, Nodet et Roy, architectes, attachés à la Commission des monuments historiques.

Dans le rapport qu'il a adressé au ministre, sur ce concours, au nom du jury, le directeur des Beaux-Arts a exposé l'ordre d'idées qui a guidé les délibérations du jury et fixé son choix.

En consacrant chaque année un crédit important à la restauration et à l'entretien des édifices classés parmi les monuments historiques, — dit le rapporteur, — l'Etat a pour

mission de sauver de la ruine et de transmettre à la postérité des œuvres qui constituent, non seulement une glorieuse richesse artistique, mais encore un enseignement unique des plus féconds.

C'est à la Commission des monuments historiques, sous votre présidence, Monsieur le Ministre, qu'appartient la sauvegarde de ces édifices si précieux à tant de titres, ainsi que la haute direction des travaux qu'exige leur conservation ; mais, pour en préparer l'étude et en assurer l'exécution, cette Commission, dont la responsabilité est considérable, doit s'adresser à des architectes qui, non seulement possèdent les qualités indispensables de constructeur et d'artiste, mais sont des hommes ayant conscience de la grande valeur et de la haute portée de notre architecture nationale, qui en ont observé, étudié, analysé les manifestations, ont approfondi, en un mot, cette grande époque de l'art français qui, grâce à la netteté de ses principes, à la science de ses systèmes de construction, à l'ingéniosité de ses procédés comme à ses expressions esthétiques si vibrantes, occupe dans l'histoire de l'art une place si grande et si exceptionnelle.

Aussi le jury, qui est une émanation de cette Commission, devait-il rechercher, parmi les concurrents, ceux qui pourraient faire preuve de leurs connaissances spéciales ainsi que de l'esprit d'observation et d'analyse que l'étude des grandes manifestations de notre architecture nationale provoque et développe chez les esprits réfléchis et travailleurs.

Pour procéder utilement à cette recherche et à cette sélection, le jury, grâce aux excellentes dispositions du programme, avait tous les éléments nécessaires; aussi a-t-il pu asseoir sérieusement et consciencieusement son jugement.

Le directeur des Beaux-Arts continue en rendant compte au ministre, par le détail, des divers points sur lesquels le jury a eu à apprécier le mérite des candidats.

Tout d'abord, il a examiné les épreuves graphiques ainsi que les rapports et devis descriptifs présentés à l'appui. Ces divers documents lui permettaient surtout d'apprécier les qualités de dessinateur et de constructeur de chaque concurrent, ses connaissances sur la structure, l'appareil et les formes de l'édifice choisi librement par lui, son savoir en matière de restauration et de reprise en sous-œuvre.

D'ailleurs, l'auteur de chaque projet était appelé à expliquer son travail et à éclaircir ou à développer les points que le dessin et le rapport n'avaient pu faire ressortir complètement.

Indépendamment de cette épreuve d'importance capitale, chaque concurrent avait à répondre sur les questions prévues au programme, à celles surtout qui n'avaient pas été, dans le projet même, l'objet d'une étude spéciale ou d'un développement suffisant.

Ces questions portaient sur les divers modes de construction du XIe au XVIe siècle, sur les dispositions générales et sur les détails, les formes, les profils des diverses époques, puis sur les procédés économiques et raisonnés des reprises en sous-œuvre qui jouent un si grand rôle dans les travaux de restauration, sur la comptabilité et l'organisation des chantiers.

Enfin, cet examen oral était complété par des questions relatives à l'histoire de l'art et à l'archéologie, ayant trait particulièrement aux origines de notre art national, aux progrès ou aux transformations successives et méthodiques qu'il affirme, à l'enchaînement logique des diverses époques entre elles, aux caractères généraux de style.

Dans ces épreuves diverses, parmi les dix-sept candidats qui ont pris part au concours, un petit nombre seulement a fait preuve de qualités et de connaissances inspirant dès à présent confiance ; d'autres ont manifesté des tendances et des aptitudes qui offrent pour l'avenir certaines garanties sérieuses; d'autres enfin se sont montrés notoirement insuffisants, soit par le peu de développement donné à leurs travaux, soit par leurs réponses dans les épreuves orales.

Une considération mérite d'être retenue dans le rapport du directeur des Beaux-Arts, laquelle peut passer pour en être la véritable conclusion :

Ainsi envisagé dans son ensemble, ce concours, quoique prouvant des progrès sensibles depuis quelques années, démontre qu'il est encore nécessaire d'élever le niveau de ces études si importantes sur l'art français, afin de remédier au manque de méthode et d'application raisonnées qui s'accuse.

En terminant, le rapporteur rend compte du mécanisme par lequel le jury a établi son classement entre les candidats et a été amené à désigner au choix du ministre les trois architectes que nous avons désignés plus haut, classés, à l'unanimité des voix, en première ligne, suivant les termes mêmes du rapport.

Ces candidats se sont particulièrement distingués dans ce concours par des travaux d'une valeur exceptionnelle, des aperçus élevés en matière d'art, des déductions logiques de constructeurs, un esprit pratique et des connaissances variées. Ils présentent au jury toutes les garanties que la Commission est en droit d'exiger chez les architectes attachés au service des monuments historiques ; aussi avons-nous l'honneur de vous demander de leur conférer ce titre, qui sera la consécration de leurs efforts et de leur mérite.

C'est la première fois que la nomination des architectes des monuments historiques est faite au concours. La décision en fut prise il y a deux ans, conformément à une délibération de la Chambre des députés, au moment du vote du budget des monuments historiques.

M. Joseph Blanc, artiste peintre, est désigné pour faire partie du conseil supérieur d'enseignement de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Yvon, décédé.

« L'expérience ayant démontré que le poste de commissaire principal des expositions des Beaux-Arts en France et à l'étranger était inutile, ce poste a été supprimé et, par suite, M. Roger Ballu reprend ses fonctions d'inspecteur des Beaux-Arts. »

Telle est, sous sa forme vague et énigmatique, la note que publiaient naguère les journaux. Le prétexte invoqué pour relever M. Roger Ballu de ses fonctions n'a pu tromper personne. Voici, à défaut d'autres renseignements, les détails donnés à ce sujet par la *République française :*

Il n'y avait autrefois à la direction des Beaux-Arts qu'un chef de bureau chargé des expositions. Le titulaire était M. Paul Delair, qui avait sous ses ordres, en qualité de sous-chef, M. Giudicelli.

Lorsqu'une exposition s'ouvrait à l'étranger, le gouvernement nommait un commissaire général des Beaux-Arts, pris en dehors de l'administration.

Cette fonction honorifique était généralement confiée à M. Antonin Proust. C'est ainsi qu'on procéda pour l'exposition de Chicago.

La nomination de M. Paul Delair comme conservateur du Trocadéro et la retraite de M. Antonin Proust déterminèrent l'administration à remplacer ces deux fonctionnaires par un commissaire général des expositions des Beaux-Arts.

M. Roger Ballu fut alors nommé commissaire. M. Giudicelli conserva son poste, et un attaché au bureau, M. Gabriel Astruc, fut appelé à remplir les fonctions de secrétaire de M. Roger Ballu. C'est en cette qualité que M. Astruc accompagna à Chicago le commis-

saire général. Il est bon d'ajouter que M. Roger Ballu occupe une grande situation, qu'il est le possesseur d'une belle fortune et qu'il est, en outre, conseiller général de Seine-et-Oise.

On peut admettre, dans ces conditions, que ce n'est pas sans raisons sérieuses qu'il a été révoqué.

Ces raisons, quelles sont-elles ? Nous nous sommes renseignés à la direction des Beaux-Arts. On nous a affirmé que M. Roger Ballu s'était rendu coupable d'une indiscrétion très grave.

Redoutant les conséquences de cette indiscrétion, le commissaire général des expositions aurait invité M. Giudicelli à en prendre la responsabilité. Ce dernier s'y serait énergiquement refusé.

Quelle est cette indiscrétion ? L'administration des Beaux-Arts ne veut pas la révéler, mais on la connaîtra bientôt cerrainement.

Ce qui semblerait confirmer les présomptions de la *République française,* c'est que le ministre n'a même pas attendu, pour supprimer l'emploi occupé par M. Roger Ballu, que les œuvres d'art de nos nationaux, envoyées à Chicago, aient fait retour en France.

Décidément, cette malencontreuse exposition de Chicago aura été féconde en mécomptes de toute nature.

Le jury de l'École des Beaux-Arts a rendu les décisions suivantes dans le concours de composition décorative pour le prix Fortin d'Ivry :

Le prix et une deuxième médaille ont été décernés à M. Rouault, élève de M. Gustave Moreau.

Des troisièmes médailles ont été accordées à MM. Berthault, élève de M. Gustave Moreau, et Louvet, élève de MM. Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury.

Enfin, ont obtenu des mentions : MM. Guétin, élève de MM. Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury et Doucet ; Maxence, élève de MM. E. Delaunay et Gustave Moreau, et Besson, élève des mêmes professeurs.

L'Etat vient de faire l'acquisition du bronze d'*Agrippa d'Aubigné enfant,* œuvre du regretté sculpteur Rambaud, qui figura au Salon de 1892, où elle fut fort appréciée.

La Société des artistes français est autorisée à accepter une somme de 40.000 francs qui lui a été léguée par M. Bailly, mort l'an dernier, président de cette Société, et dont les arrérages devront servir à la fondation d'une maison de retraite pour les artistes français ou à la création d'un ou plusieurs lits dans une maison analogue déjà existante.

La Société centrale des architectes français est autorisée à accepter une somme de 10.000 francs qui lui a été léguée par M. Bailly également, et dont les arrérages seront joints aux fonds de secours de ladite Société, pour être employés aux soulagement de ses membres malheureux.

L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée par le baron Taylor, et la Société des artistes français sont autorisées à accepter le legs fait en leur faveur par le sculpteur Cavelier, mort récemment, d'une rente 3 °/₀ sur l'Etat, de 3.000 francs, qui sera partagée entre les deux Sociétés par portions égales.

La commission sénatoriale des finances a adopté le rapport de M. Trarieux, que nous avons mentionné précédemment, concluant à ce que le Sénat invitât le gouvernement à reconstruire le palais du quai d'Orsay pour le rendre à sa destination première, soit à l'affecter à la Cour des comptes, et à négocier avec l'Union centrale des Arts décoratifs une convention nouvelle ayant pour but de mettre à la disposition de cette Société le pavillon de Marsan au palais des Tuileries.

Le Sénat a, par son vote, ratifié ces conclusions, après avoir entendu les observations de M. Humbert qui est, comme on sait, en même temps sénateur et premier président de la Cour des comptes, et qui a déclaré que l'installation de la Cour au pavillon de Marsan serait aussi insuffisante qu'elle l'est actuellement au Palais-Royal. Ainsi devient caduc le projet précédemment voté par la Chambre des députés, qui affectait une somme de 220.000 francs à l'installation de la Cour des comptes au pavillon de Marsan et décidait que le palais du quai d'Orsay serait cédé à l'Union centrale des Arts décoratifs; il y aura donc interversion. D'ailleurs, M. Jonnart, ministre des Travaux publics, s'était rallié, au nom du gouvernement, à la proposition de la commission sénatoriale, estimant, au surplus, qu'il était temps que l'on fasse disparaître ces ruines du quai d'Orsay, qui rappellent, après un quart de siècle, de si tristes événements.

On peut donc prévoir que le musée des Arts décoratifs, dont l'installation est demeurée en suspens depuis si longtemps, va trouver enfin une place définitive. Nulle, en somme, ne saurait mieux lui convenir que le pavillon de Marsan qui le rapproche du musée du Louvre.

Sur l'avis du comité des Inscriptions parisiennes, M. Armand Renaud, inspecteur des Beaux-Arts de la Ville de Paris, a adressé aux architectes de la Ville une circulaire pour leur demander de dresser une liste de toutes les maisons particulières possédant des œuvres d'art, des décorations anciennes ou tout autre vestige présentant un réel caractère artistique. On veut par là préserver de la destruction tout ce qui, au point de vue de l'art ou de l'histoire, mériterait d'être sauvegardé. De par leur fonction qui les met en relation avec les particuliers, les architectes-voyers de la Ville pourront opérer facilement cette sorte de recensement et signaler, dans l'aménagement intérieur des immeubles, tout ce qui offre un caractère d'art, digne d'être conservé.

Le jury du concours pour la décoration picturale de la salle des fêtes de la mairie de Bagnolet a rendu sa décision sur le deuxième degré du concours, auquel trois artistes avaient été admis.

Le prix d'exécution a été décerné à M. Pierre Vauthier, la première prime à M. Rachou, et la deuxième prime à M. Béroud.

Par arrêté préfectoral en date du 23 février dernier, ayant effet à partir du 1er juillet prochain, M. Charles Formentin, commis principal à la préfecture de la Seine, est nommé conservateur du musée Galliera.

Parmi les rues de Paris nouvellement dénommées, se trouvent les noms suivants : rue Auguste-Lançon, voie nouvelle entre la rue de la Colonie et le point de rencontre des rues de la Glacière et de Rungis (XIIIe arrondissement) ; — rue Ernest-Renan, voie nouvelle entre les rues de Vaugirard et Lecourbe (XVe arr.) ; — rue Théodore-Deck, voie nouvelle entre les rues Croix-Nivert et Saint-Lambert (XVe arr.) ; — rue Jules-Sandeau, voie projetée à travers le fleuriste de la Muette; le long et à droite du chemin de fer de Ceinture, amorcée sur l'avenue Henri-Martin (XVIe arr.) ; — rue Emile-Augier, voie projetée sur le même emplacement, mais à l'est du chemin de fer de Ceinture ; — rue Théodule-Ribot, voie nouvelle entre l'avenue de Wagram et le boulevard de Courcelles, dans le prolongement de la rue Rennequin (XVIIe arr.) ; — rue Gustave-Flaubert, voie nouvelle entre les rues de Courcelles et Rennequin, dans le prolongement de la rue Fourcroy (XVIIe arr.) ; — rue Théodore-de-Banville, voie nouvelle entre l'avenue de Wagram et la rue Demours (XVIIe arr.) ; — rue Anatole-de-La-Forge, voie nouvelle, en cours de classement, entre les avenues Carnot et de la Grande-Armée (XVIIe arr.) ; — rue Pierre-Bullet, voie projetée à l'est et le long de la nouvelle mairie du Xe arrondissement ; — rue Hittorf, voie projetée au nord et le long du même édifice.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE J. PIGELET.



L'ORDRE DE LA ROSE + CROIX DU TEMPLE & DU GRAAL

ET

SES SALONS



Il y a onze années, je faisais mon premier Salon à l'*Artiste*. J'ai mieux fait que de continuer la critique des efforts d'autrui, j'ai produit le mien, et depuis trois ans on peut voir ce que valent les théories prêchées, les exemples enseignés et l'esthétique défendue. Aux seules idées appartient cette victoire d'une volonté individuelle l'emportant sur la routine unanime, et, — preuve de la lumière des thèses, — la réalisation par trois fois aboutie assure à ces saintes doctrines une annuelle démonstration, que ma mort même ne cesserait pas, puisque je ne suis que la proue ou l'actuel timonier d'une nef équipée d'intelligences et de zèles. Mais je dois à la netteté de mon attitude des palinodies. Elles sont faciles à mon orgueil, elles portent toutes sur ces points où l'époque, l'opinion, le milieu suggestionnent et envoûtent la pensée la plus individuelle et la plus hardie.

Je m'accuse d'avoir ineptement pris au sérieux le rustique, le pittoresque, le paysage, la modernité et même d'avoir ravalé ma plume jusqu'à mentionner ce chyle de la peinture : genre, fleurs, bodégones. On peut voir dans la collection de l'*Artiste* de quels restrictifs commentaires j'estompais mes écarts de conviction ; mais quelle mauvaise humeur qui y paraisse, je n'en ai pas moins bafouillé, et je balafre d'un trait sans merci ce que l'ignoble époque m'avait poussé à prendre au sérieux et à l'esthétique : et

telle est la différence entre une doctrine qui se cherche et qui doute, et la même impérieuse et affirmée, que je crois nécessaire de donner ici la *Théorie de la Beauté*, d'où se déduit la doctrine rosicrucienne qui va paraître sous ce titre : l'*Art idéaliste et mystique*.

Il n'y a pas d'autre réalité que Dieu, il n'y a pas d'autre vérité que Dieu, il n'y a pas d'autre beauté que Dieu. Dieu seul existe et toute parole qui ne l'exprime pas est un bruit, et toute voie qui ne le cherche pas aboutit au néant. La seule fin de l'homme, c'est la queste de Dieu. Il faut le percevoir, le concevoir ou l'entendre, ou bien il faut périr ignominieusement.

Les trois grands noms divins sont : 1° la réalité, la substance ou le Père ; 2° la beauté, la vie ou le Fils ; 3° la vérité ou l'unification de la réalité et de la beauté qui est le Saint-Esprit. Ces trois noms régissent trois voies mêmement aboutissantes, trois questes de Dieu, trois modes religieux. Entendez religion dans son sens de relier la créature au Créateur.

La science est la recherche de Dieu par la réalité ; l'art, la recherche de Dieu par la beauté ; la théodicée, la recherche de Dieu par la pensée. Qu'est-ce donc que la beauté, sinon la recherche de Dieu par la vie et la forme ?

Mais, ainsi que les trois personnes divines sont toutes présentes en chacune d'elles, ainsi la beauté se particularise en trois rayonnements formant le triangle d'idéalité. Lorsqu'on dit une chose idéale, on lui attribue l'intensité, la subtilité et l'harmonie conceptible, et l'art considéré dans son essence se définira. Le point esthétique d'une forme est le point d'apothéose, c'est-à-dire la réalisation qui l'approche de l'absolu conceptible.

L'intensité réalisée s'appelle le sublime ; le sublime s'obtient par l'excès d'une des proportions et opère sur l'esthète par l'étonnement : tels, le surbaissement des temples d'Orient et la surélévation des églises ogivales ; tel, Michel-Ange en ses deux arts. La subtilité réalisée s'appelle le beau ; le beau s'obtient par la pondération et l'équilibre des rapports les plus immédiats : telles, l'œuvre d'Athènes et celle de Raphaël. L'harmonie réalisée s'appelle perfection et s'obtient par la pondération et l'équilibre de tous les rapports, même les plus asymptotes : telle, l'œuvre de Léonard de Vinci.

Les Rose + Croix classent toutes les catégories de l'entendement comme autant de subdivisions d'une unique science : la théodicée,

et l'art idéaliste et mystique, malgré son titre afférent aux seuls Beaux-Arts, prétend à valoir en annexe des Sommes et des Manrèze.

Le lecteur n'oubliera jamais, au cours de ces lignes, que l'art y est présenté comme une religion ou, si l'on veut, comme cette part médiane de la religion entre la physique et la métaphysique. Or, ce qui distingue une religion d'une philosophie, c'est l'absolutisme dogmatique et le rituel canonique : c'est la subordination de l'individualisme à l'harmonie collective.

Quel est le dogme applicable à tous les arts du dessin ? Quelle est l'essence de l'art ? Et comment définir l'art lui-même, sinon l'ensemble des moyens réalisateurs de la beauté ? La beauté est l'essence de toute expression par les formes. Les technies ne sont que les modes aboutissant.

Si la beauté est le but, l'art le moyen, quelle sera la règle ? L'idéal. La beauté d'une œuvre est faite de réalité sublimée. La mysticité d'une œuvre est faite d'irréalité normiquement produite. L'œuvre réelle de forme, et irréelle d'expression, est parfaite : Léonard. Ouvrez un Littré à ce mot : « Idéal, ce qui réunit toutes les perfections que l'esprit peut concevoir. »

L'art idéaliste est donc celui qui réunit dans une œuvre toutes les perfections que l'esprit peut concevoir sur un thème donné.

On comprend déjà qu'il y a des thèmes trop bas pour qu'ils suscitent aucune idée de perfection, et que j'ai honni, avec une extrême logique, des Salons de la Rose + Croix : la peinture d'histoire, la militaire, toute représentation de la vie contemporaine privée ou publique, le portrait des quelconques, les paysanneries, les marines, l'humorisme, l'orientalisme pittoresque, l'animal domestique ou de sport, les fleurs, les fruits et les accessoires. Quelles perfections se peuvent concevoir à illustrer un manuel, à esseuler un factionnaire, à faire défiler des mineurs ou des clubmen au visage de Bonhomet, aux peinards de la terre comme de la mer, aux anecdotes, à l'Algérie, cet Orient marseillais, aux vaches et aux chiens, aux chrysanthèmes et aux melons, aux aiguières ? Quelles perfections se peuvent concevoir à ces choses ? Pascal se l'est demandé en une exclamation lumineuse : « Quelle vanité que la peinture qui veut nous forcer d'admirer la représentation des choses dont nous dédaignons la réalité! »

Si nous rapprochons de l'auteur des *Provinciales* l'auteur de *Par-*

sifal, nous aurons élucidé toute la matière. Wagner dit dans un de ses écrits théoriques : « L'art commence là même où finit la vie. » Car la même femme, que la concupiscence salue d'un désir, ne solliciterait pas l'admiration par son image reproduite. Voilà pourquoi, à la première épithète : idéaliste, j'ai dû en ajouter une autre : et mystique. Or, mystique veut dire qui tient du mystère; et myste, initié.

Ces antiques principes, aujourd'hui oubliés, dédaignés, présidaient au genre ancien. Se figure-t-on un Paul-Émile demandant à Paris, comme il fit à Athènes, un précepteur pour ses enfants, qui fût peintre et philosophe. Évidemment, vers l'an 163 avant Jésus-Christ, les peintres d'Athènes savaient quelque chose de plus que M. Roybet. Platon seul a osé considérer la beauté comme un être spirituel existant indépendamment de nos conceptions : et un penseur injustement oublié, Maxime de Tyr, montre qu'au IIe siècle (il vint à Rome sous Commode) la tradition vivait encore : « Le beau ineffable, — dit-il, — existe dans le ciel et dans ses sphères. Là, il demeure sans mélange. Mais, en se terrestrisant, il s'obscurcit par degrés... Celui qui conserve en son esprit la notion essentielle de la beauté la reconnaît parce qu'il la rencontre : comme Ulysse apercevait la fumée qui s'élève du toit ancestral, l'esthèse tressaille, joyeux et transporté. Un fleuve majestueux, une belle fleur, un cheval fougueux offrent bien quelques parcelles du beau, mais très brutes. Si le beau est descendu quelque part dans la substance, où le verra-t-on encore ? Dans l'homme, dont l'âme a le même principe que le beau. Aimer toute autre chose que le beau, c'est ne plus aimer que la volupté. Le beau est quelque chose de plus vif, il ne donne pas le temps de jouir, il extasie. Notre âme exilée sur la terre, enveloppée d'un limon épais, est condamnée à une vie obscure, sans ordre, pleine de troubles et d'égarement; elle ne saurait contempler le beau ineffable avec énergie et plénitude. Mais notre âme a une tendance perpétuelle vers l'ordre, vers la beauté. L'ordre moral ou spirituel, de même que l'ordre physique ou naturel, constitue ce beau avec lequel elle a une éternelle sympathie. »

Voici donc un philosophe qui légitime mes appellations idéaliste et mystique. L'idéal, c'est l'apogée d'une forme. Et la mysticité d'une forme, c'est son idéalité. La forme belle en soi-même, idéale, est susceptible de deux augmentations d'intérêt : comme le dit

Maxime de Tyr en sa vingt-cinquième dissertation : « La beauté du corps ne peut être la beauté par excellence, elle n'est en quelque façon que le prélude d'une beauté plus accomplie. »

Le raccordement de l'esthétique à la théologie semblera peut-être gratuit à ces chrétiens indignes d'être païens ; toutefois, pour convaincre, on choisit ses preuves suivant les esprits visés, et le 26e verset du tome I de la Genèse va déposer synonymement à la version d'Eleusis : « Les êtres délégués de l'Être (Elohim), concevant leur œuvre créatrice, décrétèrent que l'adamité (humanité) serait réalisée (délinéée) d'après leur ombre. » Les Elohim étaient des esprits, des émanations individualisées de l'essence. L'ombre étant une décroissance par rapport à la lumière, l'ombre de l'essence sera la substance, comme l'ombre de la substance ne peut être que la matière.

Il découle du texte sacré un dogme qui gouverne à la fois la peinture et la sculpture et toute représentation humaine ; pour avoir proféré ce dogme sous une forme assimilable aux cerveaux anémiés de ce temps, j'ai été étrangement accusé, comme le furent mes maîtres, Léonard et Wagner. Si notre triste époque ne peut faire d'autre écho à une vérité qu'une calomnie, c'est elle qui se déshonore.

On pourrait définir la beauté la recherche des formes angéliques. Or, cette forme spirituelle, dont nous sommes l'ombre substantielle, nul ne la concevra sans un caractère de jeunesse, en l'élevant également au-dessus des deux sexualités. Ainsi, pour que reste en notre âme le souvenir fervent de notre angélique origine, il nous faut, les uns par l'œuvre et les autres par la compréhension de l'œuvre, entretenir notre entendement et nos sens même du désir de retourner un jour auprès de ceux qui nous donneront le parfait amour, comme ils nous donnèrent la réalité et la vie. Et maintenant, de cette sphère des harmonies spirituelles, abaissons nos regards sur les échoppes d'un Manet, les affiches d'un Chéret, ou bien la raie de Chardin, les dindons d'Hondekoeter, les casseroles de Kalf, les figurants de Meissonier, et ces autres prostitutions du dessin qui ornent les feuilles à trois sous. Mais je ne crois pas qu'un esprit cultivé, une fois amené sur les hauteurs de l'art véritable, ne découvre l'ignominie de l'art sans beauté, ce pendant de la parole sans pensée.

Le premier Salon de la Rose + Croix a profité de l'énorme curio-

sité imbécile que ma personne suscite, et 14,000 personnes vinrent pour *blaguer*. A côté d'éléments impondérés, bizarres, tels que les architectures de Tracksel ou les taches de Toorop, il y avait l'admirable *Silence* de Knopff, sa *Sphinge*, divers dessins d'une incontestable maîtrise. D'Aman Jean, la *Jeanne d'Arc;* d'Henri Martin, des mysticismes rustiques; un *Amfortas* d'Eguzquiza. Parmi l'envoi de Séon, sa *Douleur*, une admirable page, un très décoratif portrait du Sâr; Maurin, Point, Osbert présentaient des œuvres caractéristiques, et deux artistes exposaient pour la première fois, qui depuis ont noblement marché, le baron Aril de Rosencrantz et Jean Delville, encore en proie au michel-angélisme forcené qui devait se résoudre trois ans après dans les formules chef-d'œuvrales de l'*Orphée* et de *La Tranquille*. On se souvient encore de l'*Erraticité* de Chabas, des *Ames déçues* d'Hodler, des images émues de Schwab. La sculpture était représentée par le regretté chevalier Rambaud, Pézieux, Wallgren, un beau dessin d'allure mantégnienne de Georges Meen; le *Soir* et le *Calvaire* de Cianberlani.

Cela manquait d'unité, mais l'affirmation d'idéalisme était obtenue et, chose imprévue, enregistrée par l'opinion. Dès lors, pour l'homme du journal, il y eut un genre nouveau qui s'appelait: le genre Rose + Croix.

Le second Salon eut lieu au Champ-de-Mars. L'immense vaisseau et l'égoïsme des exposants, plus soucieux de la bonne lumière pour leurs toiles que du triomphe de l'idée, me forcèrent à garnir tout le côté dont ils ne voulaient pas d'œuvres à peu près inférieures et disconvenantes. Malgré mille impédiments, le vernissage réunit onze mille visiteurs et quatre cents voitures de maître, ce qui, pour les imbéciles, c'est-à-dire pour tout le monde, est un maximum de succès.

Déjà l'*Impéria*, le *Jet d'eau*, l'*Homme du glaive*, *Mystérieuse* indiquaient chez Jean Delville ce travail d'harmonisation et de goût qui présente actuellement le caractère d'un art formé classiquement. Fernand Knopff avait l'*Offrande* et *I lock my door upon myself*, continuation de sa manière subtile qui se rattache au préraphaélisme sans le copier et qui le fait ressembler à un Burne-Jones imbu de Baudelaire. Edme Couty, un délicat, même un exquis, avec de suaves figures de femmes. Rosencrantz, d'une vraie mysticité; le prestigieux symboliste Marcius Simmons, les choses émues et inquiètes de Jacquin, une curieuse aquarelle du prince

Bojidar Karageorgevitch; Cornillier, La Lyre, Sartorio, Bourdelle.

La sculpture fut particulièrement brillante avec Rambaud, Walgren, Bourdelle.

Le présent Salon, précisément parce qu'il est restreint et ne contient pas même cent œuvres, a donné une impression tout à fait doctrinale, et quoique les journaleux n'y aient pas trouvé l'occasion d'un grand bruit, les esthètes véritables ne doutent plus de l'essor du mouvement.

Au reste, la R. + C., pour accomplir son expansion de lumière, doit devenir une sorte de Salon-Carré actuel, une sélection de plus en plus systématique et sévère où l'idéalité ne sera pas plus douteuse que la perfection technique. Il y a là une quarantaine d'œuvres qui tiendraient leur place dans un musée même sévère. La tête d'*Orphée* posée sur la lyre civilisatrice que charrient les flots de l'Hèbre soulèverait l'admiration si on l'avait retrouvée dans une fouille d'Herculanum ou de Pompéi. La *Fin d'un règne* s'apparente au plus intense Gustave Moreau, et la *Tranquille* devrait être achetée par le Luxembourg. Trois merveilleux crayons de Knopff ne nous consolent pas de *Solitude* et de la *Guerrière*, promises et non envoyées.

Nous retrouvons le baron de Rosencrantz, Jacquin, Osbert avec leurs coutumières qualités. Le peintre de la *Néméa* du Champ-de-Mars est ici représenté par des têtes d'expression vraiment intellectuelles. Cornillier a une *Annonciation à la fontaine* qui vaut les meilleures choses de son maître Merson, avec une couleur supérieure; l'esquisse de son *Espérance* a un mouvement jeune et d'une heureuse verve. Marcius Simmons fait rayonner Phoïbos sur un champ de fougères, et nous montre *Jeanne d'Arc* bénie par les anges et *S. Georges* terrassant le dragon. Duthoit a délinéé de précieux profils de femmes; la fantaisie romanesque de Des Gâchons se développe en plusieurs cadres; l'un représente *Sara de Maupert* tenant la Rose et la Croix; au-dessus d'elle, une banderole laisse lire la devise de l'ordre auquel appartinrent les comtes d'Ausperg et les maîtres Janus. Ottevaere a dessiné poétiquement la *Naissance de Vénus* et a peint dans une tonalité recueillie l'*Eveil de la puberté*. M. Rigaud a des aquarelles bouddhiques et légendaires; M. Dujardin de spécieuses idéalités. La cohésion s'opère, le tassement se fait, et on peut prévoir l'unisson prochain de tous ces talents pour une même idéalité.

La victoire du rêve sur le réel, du mythe sur l'évènement éclate évidente, palpable, et les Gustave Moreau de l'avenir sortiront de nos rangs. Quand une tentative aboutit sans habileté, son succès vient de haut : ici se voit le triomphe d'une idée et le réveil de la tradition et du goût.

Ce qui intéresse le lecteur de l'*Artiste*, c'est sans aucun doute, plus que le chemin parcouru, les résolutions rectrices de l'avenir. Elles pourront être démenties par l'évènement et cette déviation fatale aux entreprises qui groupent trop d'intérêts divergents. Plusieurs qui étaient venus sont partis; beaucoup d'autres viendront, et le Salon de la Rose + Croix sera la formule transitoire entre l'obscurité et la consécration. Mais le III[e] Salon se ferme sur un résultat d'une importance capitale : les meilleurs parmi les exposants s'engagent, chaque année, à livrer un minimum d'œuvres, ce qui fermera l'accès aux infériorités. Il ne m'appartient pas de décerner à ceux qui daignent me suivre, leurs œuvres conquerront d'elles-mêmes les dignes et sûrs lauriers; et quant à la doctrine, je ne puis que renvoyer à l'*Art idéaliste et mystique;* trois cents pages ne se résument pas en un article.

Qu'il me soit permis de montrer par mon exemple ce que peut la continuité dans l'effort, et comment l'auteur inédit du *Vice suprême*, l'esthète qui n'a eu pendant plusieurs années d'autre chaire pour son homélie que l'*Artiste*, aujourd'hui peut, en face des deux grands bazars annuels, dresser un Salon conforme à l'œcuménisme de l'ancienne pensée.

Non nobis, non nobis, Domine, sed nominis tui gloriæ soli. Amen.

SAR PELADAN.





BALZAC FÉMININ[1]



'AVOIR pas près de soi cet esprit si doux et si caressant de la femme pour laquelle j'ai tant fait..! » Cette phrase qui s'exhale, plaintive, de la correspondance, au milieu des labeurs incessants et des écrasantes fatigues du grand écrivain, nous apparaît comme le résumé de ses aspirations les plus secrètes. S'il fut un rêve, en effet, que caressa le créateur de tant de types inoubliables, de tant d'âmes de femmes si délicieusement tendres qu'il faut remonter jusqu'à Shakespeare pour en trouver d'analogues, ce fut celui d'un amour qui satisfît ses ambitions et comblât le vide de son cœur. Hélas! comme tous les grands artistes qui poursuivent cette chimère irréalisable d'une vie correspondant à leur puissance imaginative, comme tous ceux qui s'efforcent de résoudre cet inquiétant et insoluble problème d'une existence en harmonie avec les postulations intimes de leur cœur, Balzac échoua dans cette tentative qu'on voit se reproduire à chaque apparition d'artiste supérieur, et qui demeure le lot de ces âmes malheureuses et pourtant privilégiées.

Deux points de vue essentiels dominent cette correspondance: d'abord le labeur surhumain et les tourments ininterrompus du producteur, hanté jusqu'à sa mort, comme par une invincible fatalité, du spectre de la ruine; labeur et tourments d'une nature telle que dans l'histoire littéraire ils nous semblent sans précédents connus; puis, au milieu de ces angoisses, comme un vivant et

[1] Cette étude forme l'un des chapitres du nouvel ouvrage que notre collaborateur, M. Paul Flat, est à la veille de publier sous ce titre : *Seconds essais sur Balzac*, à la librairie Plon.

perpétuel contraste, la préoccupation tout idéale d'une affection féminine sur qui puisse se reposer son esprit inquiet, la vision béatifiante d'un de ces êtres de chair, analogues à ceux qu'il a conçus, dont la tendresse sache demeurer à l'abri des incertitudes et des variabilités d'ici-bas. Nobles et presque saintes préoccupations, puisqu'elles entretiennent dans l'âme de l'artiste cette foi en l'idéal, sans laquelle il n'est pas de grandes choses ; salutaires surtout, car elles vivifient en lui ce culte de l'éternel féminin, point de rencontre de tous les vrais poètes, qui guide leurs pas et qui éclaire leur route ainsi qu'une étoile bienfaisante.

Balzac, avons-nous dit, échoua dans sa tentative. Sans doute, lorsqu'on mesure le résultat obtenu aux secrètes aspirations d'une âme nécessairement inassouvie. Mais si, jugeant les choses d'un point de vue plus relatif, et ne leur demandant pas davantage qu'elles ne peuvent nous donner, on s'efforce de résumer son impression après la lecture de cette correspondance, on est amené à conclure qu'en somme il fut moins malheureux que pourrait le faire pressentir la plainte du début, et qu'en mainte circonstance tragique de sa destinée les affections féminines lui furent comme un baume et un souverain adoucissement.

Dans une lettre écrite à sa sœur, Mme Laure Surville, en 1839, parlant des ennuis qui l'accablent et résumant son opinion au sujet des différentes femmes qui jusqu'alors ont influé sur sa vie, Balzac revient à chacune d'elles avec une mélancolie découragée. Avec sa sœur, Mme Surville, il regrette de n'avoir pas eu une intimité qu'il estimait profitable, en quoi il se trompe manifestement. Au fond, c'était une âme bourgeoise sans véritable noblesse, et qui n'eut à vrai dire aucun mérite à s'apercevoir que Balzac était une intelligence exceptionnelle, quand déjà la voix de la Renommée l'avait proclamé. Elle ne fit que suivre l'opinion en s'y rattachant. Il eût été préférable de la devancer, cette opinion, d'avoir foi en celui qui devait immortaliser son nom, à l'époque où lui seul envisageait l'avenir avec quelque confiance. « George Sand, dit-il plus loin, serait bientôt mon amie ; mais elle n'a pas le sens critique. » Faut-il voir dans cette curieuse phrase, rigoureusement justifiée d'ailleurs, le souvenir de leurs premières entrevues ? Si ennemi qu'on soit de l'anecdote, on ne peut négliger de parti pris celles qui sont de nature à éclairer la psychologie du maître romancier.

Ils s'étaient connus à l'époque de leurs débuts littéraires. George

Sand avait publié *Indiana*, Balzac la *Physiologie du mariage*, la *Peau de chagrin* et les premières *Scènes de la vie privée*. Elle cherchait encore soutien et protection auprès de lui, et pourtant une sorte de pudeur effarouchée par ses violentes sorties paralysait leurs épanchements. La lecture de certains fragments des *Dizains*, commentés par Balzac, avait terrifié George Sand. Au moment où parurent les *Parents pauvres*, son irréprochable moralité n'avait pu supporter les deux entrevues de Crevel avec Mme Hulot dans la *Cousine Bette*, et elle le lui avait franchement déclaré[1]. Ces deux traits suffiraient à marquer la divergence de leurs points de vue, à établir qu'il ne pouvait exister entre eux de réelle sympathie littéraire. Quant à son caractère, Balzac lui rendit pleinement hommage, le jour où il écrivit : « Elle n'a aucune petitesse en l'âme, ni aucune de ces basses jalousies qui obscurcissent tant de talents contemporains... George Sand est une très noble amie. » Après elle, Balzac passe à Mme Carraud, sur laquelle nous reviendrons bientôt, et qui lui semble réunir toutes les qualités requises pour être la conseillère d'un écrivain ; mais elle vit trop éloignée du milieu intellectuel : « Jamais esprit plus extraordinaire n'a été plus étouffé ; elle mourra dans un coin, inconnue. » Quant à Mme Hanska, qui plus tard devait être Mme de Balzac, elle n'est pas libre encore, et il ne peut peser sur sa destinée. Seule, Mme de Berny, enlevée à son affection par une mort prématurée, mais dont la mémoire est embellie par l'auréole de sa destinée malheureuse, Mme de Berny réalise l'idéal de ses souhaits d'artiste, et il écrit sur elle ce touchant éloge : « Je suis seul contre tous mes ennuis, et jadis j'avais pour les combattre avec moi la plus douce et la plus courageuse personne du monde : une femme qui chaque jour renaît dans mon cœur, et dont les divines qualités me font trouver pâles les amitiés qui lui sont comparées. »

Parmi ces amitiés, il faut citer celle de Mme d'Abrantès. Si l'on en croit la correspondance, cette amitié fut la première en date qui s'offrit à Balzac, et elle lui fut bien *offerte*, puisque Mme d'Abrantès fit toutes les avances ; mais ce qui devait lui nuire aux yeux du romancier, c'était sa prétention de femme-auteur. De tournure virile et de caractère énergique, la veuve de Junot, qui avait été

[1] Nous empruntons cet détails au livre de M. G. Ferry, *Balzac et ses amies*, qui abonde en anecdotes intéressantes.

une des étoiles du premier Empire, en était réduite à chercher un moyen d'existence dans la vente de ses écrits ; elle composait des romans dans le goût espagnol, elle écrivait ses mémoires et avait recours à l'obligeance de Balzac pour les démarches indispensables auprès des éditeurs et des directeurs de revues. Son excuse, aux yeux mêmes du romancier, était cette médiocrité de fortune, si rude à supporter après les splendeurs d'autrefois. Balzac n'aimait pas les femmes de lettres. Il partageait à cet égard l'opinion de la plupart des vrais artistes qui poussent assez loin le culte et l'adoration de la grâce féminine pour être contristé de ce qui peut y porter atteinte. La nature, le rôle, la mission de la femme lui paraissaient incompatibles avec la besogne de l'écrivain ; il y voyait comme une déformation de l'idéal d'amour dont il se plaisait à la doter en rêve. Presque tous les écrivains d'ailleurs ont détesté la femme-auteur, non point de cette inimitié vile et méprisable qui prend sa source dans un sentiment de rivalité vulgaire ou de jalousie professionnelle, mais de cette inimitié, bien au contraire, sainte et sacrée qui se refuse à voir dans un objet d'amour un instrument d'*analyse de cet amour*. Balzac eût applaudi aux observations de Stendhal, lesquelles contiennent en même temps la justification du cas de Mme d'Abrantès. « Imprimer, pour une femme qui a moins de cinquante ans, c'est mettre son bonheur à la plus terrible des loteries ; si elle a le bonheur d'avoir un amant, elle commencera par le perdre. Je ne vois qu'une exception : c'est une femme qui fait des livres pour élever ou nourrir sa famille. »

Avec Mme de Castries, il en fut tout autrement : ce n'était plus l'auteur, ce n'était plus l'amie, c'était la *femme* que Balzac aimait, et la femme dans une de ses plus troublantes incarnations. Ajoutons que Mme de Castries était la plus coquette et la plus ondoyante des femmes. Ce fut tout un roman d'amour que Balzac vécut avec elle, un roman dans lequel cœur et sens se trouvèrent pris, pour lequel il fit tous les frais d'imagination, tandis qu'elle conserva les dehors de la plus parfaite insensibilité. Les complexités sentimentales qui avaient accompagné leurs premières relations étaient bien de nature à attirer et à retenir Balzac : il avait reçu de Mme de Castries, sans qu'elle se nommât, toute une série de lettres dans lesquelles elle témoignait d'une admiration enthousiaste pour ses œuvres. Longtemps il respecta l'incognito qu'elle désirait garder et lui répondit comme elle le souhaitait ; enfin,

lassé, il déclara que ses lettres cesseraient si elle ne se faisait connaître. Mme de Castries y consentit alors et Balzac apprit que sa correspondante était une des étoiles les plus brillantes de cette aristocratie parisienne qu'il commençait à fréquenter. Il fut reçu dans son salon et traité, ainsi qu'il convenait, comme un des maîtres de la littérature ; puis les échanges épistolaires reprirent entre eux. Il ne s'agissait donc plus d'un écrivain, rival comme George Sand, ou simplement disciple respectueux comme la duchesse d'Abrantès, chez qui les prétentions de l'auteur anéantissaient toute possibilité d'amour. Il s'agissait d'une femme de goût, joignant à la plus attirante beauté physique le doux rayonnement d'une intelligence délicate. Malheureusement c'était aussi une coquette et Balzac fut trop long à s'en apercevoir. Il continua de fréquenter son salon, accepta même l'invitation qu'elle lui fit de venir auprès d'elle et dans une stricte intimité passer quelques semaines à Aix.

Ici notons un détail piquant qui en dit long sur la psychologie de Balzac. Peut-être croyez-vous que ce séjour sera consacré tout entier à Mme de Castries ; que l'homme, très sincèrement épris, très réellement amoureux, oubliera pour un temps sa tâche d'artiste et jouera en conscience son rôle de postulant. S'il avait agi ainsi, sans doute il eût fini par emporter la place. Mais vous allez voir comme il se comporte et sa correspondance va vous édifier à son sujet. Il doit préparer à Aix le *Médecin de campagne* et tout un dizain des *Contes drolatiques* ; il travaille à ces deux œuvres de cinq heures du matin à cinq heures du soir, et c'est seulement ensuite, la journée terminée, qu'il va rejoindre Mme de Castries. C'était une étrange façon de faire sa cour, et l'on comprend qu'une coquette, si intelligente et si éprise fût-elle des choses de l'esprit, ait tenu rigueur à Balzac de n'avoir pas oublié quelques jours qu'il était romancier, pour se souvenir uniquement qu'il était amoureux. Si profond psychologue quand il s'agissait des personnages imaginés par lui, Balzac ne le fut pas assez en ce qui le concernait. Toujours est-il qu'il revint d'Aix, aussi peu avancé qu'il y était parti. Certaines phrases de la correspondance laissent transparaître à merveille la nature de ses sentiments pour Mme de Castries. « Je n'aime pas votre tristesse ; je vous gronderais beaucoup si vous étiez là. Je vous poserais sur un grand divan où vous seriez comme une fée au milieu de son palais et je vous dirais

qu'il faut aimer dans cette vie pour vivre. Or, vous n'aimez pas; une affection vive est le pain de l'âme, et quand l'âme n'est pas nourrie, elle faiblit comme le corps.» Et plus loin : « Mille tendresses en retour de vos fleurs. *Mais je voudrais plus encore.* » Il n'obtint jamais davantage, car Mme de Castries était un exemplaire accompli de ces femmes qui se promettent sans cesse et ne se donnent jamais. Dangereuse et redoutable espèce pour un cœur de poète qu'elles savent manier avec la dextérité des plus expertes courtisanes. Que de talents ont succombé sous leurs coups, l'histoire de l'art est là pour le prouver!

Balzac, le théoricien de la volonté, ne devait pas succomber. Quelques souffrances qu'il endurât, il sut les dominer; disons mieux: il sut en tirer profit, car elles lui inspirèrent un chef-d'œuvre de plus. La *Duchesse de Langeais* fut la transcription littéraire des émotions traversées. Il se complut à retracer, dans un personnage de fiction, les traits légèrement accentués, mais aussi plus saisissants, de la femme qui, sans le savoir, avait posé devant lui; il renouvela pour la centième fois cette histoire vieille comme le monde du poète allant demander à ses propres expériences sentimentales l'inspiration d'une œuvre plus poignante et plus vécue que les autres. Si Mme de Castries s'était montrée moins rigoureuse à l'égard de Balzac, il est probable que la *Duchesse de Langeais* n'eût pas été composée, ou que du moins elle eût été singulièrement atténuée. On raconte qu'après l'avoir écrite il en fit la lecture dans le salon de Mme de Castries, mais que celle-ci ne se reconnut pas ou feignit de ne pas se reconnaître. Balzac était alors guéri, bien que la blessure eût été profonde, si l'on s'en rapporte à cette douloureuse confidence : « Cette liaison qui, quoi qu'on en dise, est restée, par la volonté de cette femme, dans les conditions les plus irréprochables, a été l'un des plus grands chagrins de ma vie; les malheurs secrets de ma situation actuelle viennent de ce que je lui sacrifiais tout, sur un seul de ces désirs. Elle n'a jamais rien deviné. Vous me parlez de trésors, hélas! Savez-vous tous ceux que j'ai dissipés sur de folles espérances? *Moi seul sais ce qu'il y a d'horrible dans la* Duchesse de Langeais. » Finalement il se retirait vainqueur, car n'est-ce point la plus belle victoire qu'un artiste puisse remporter, et peut-il exister punition plus cruelle pour une coquette, après celle qui lui est infligée par l'idée qu'un homme comme Balzac a guéri de son amour, que

cette pensée qu'aux yeux de tous et à jamais le pouvoir de ses charmes a subi un décisif échec ?

Il est pourtant un autre enseignement, une leçon plus profitable, qui se dégage pour nous, semble-t-il, de cette histoire d'amour : c'est le caractère dominateur et la puissance absorbante du travail cérébral, ou sous une autre forme, et si vous aimez mieux, l'exclusion, par la prépondérance de cette activité particulière du cerveau, de toute autre activité voisine. L'écrivain qui, tout épris qu'il fût, — et nous savons maintenant comme il l'était ! — de la séduction troublante de Mme de Castries, trouvait le moyen auprès d'elle de s'abstraire et de concentrer sa pensée au point de composer douze heures par jour, un tel écrivain nous apparaît bien une démonstration nouvelle de cette vérité déjà vérifiée, à savoir que les grands efforts de l'esprit s'accompagnent presque toujours d'une réelle chasteté chez ceux qui en donnent l'exemple. Si l'aventure de Mme de Castries se fût terminée par un dénouement conforme aux désirs de Balzac, si Balzac était devenu l'amant de cette trop fameuse coquette, il y a beaucoup à parier que leurs rapports n'eussent pas été de longue durée, et cela non pas tant du fait de Mme de Castries que du fait de Balzac. Son labeur ininterrompu se fût difficilement accommodé des soins constants et minutieux qu'exigeait une semblable liaison.

Durant deux années, les années 1836 et 1837, Balzac entretint une correspondance suivie avec une personne qu'il ne vit jamais et ne connut que sous le nom de Louise. « Aucune de ces lettres ne portant de date précise, écrivent les éditeurs, et leur série composant une sorte de petit roman sentimental, nous n'avons cru pouvoir mieux faire que de les présenter au lecteur dans leur ensemble, tout en leur assignant un ordre chronologique qui se rapporte à l'époque où elles furent écrites. » Un *roman sentimental,* si l'on veut, mais un roman dans lequel, si l'on juge des lettres écrites par celles que Balzac adressait en réponse, la correspondante s'occupait avant tout de raffiner sur le sentiment, et se souciait plus de l'impression qu'elle allait produire sur un romancier célèbre que d'un échange d'idées sincères et personnelles ; somme toute, un commerce épistolaire qui dut finir par ennuyer Balzac d'autant mieux qu'il ne put obtenir qu'elle se départît de l'anonyme qu'elle prétendait garder jusqu'à la fin.

Certaines de ces réponses sont intéressantes à consulter, notam-

ment celle où il parle de l'*amitié*, affirmant sa supériorité sur l'amour : « L'amitié va plus loin que l'amour, car à mes yeux elle est le dernier degré de l'amour et la sécurité dans le bonheur. » Et ce fragment surtout dans lequel il se dépeint lui-même et dévoile le fond de sa nature : « Sachez que ce que vous présumez chez moi de bon est meilleur encore; que la poésie exprimée est au-dessous de la poésie pensée, que mon dévouement est sans bornes, que ma sensibilité est féminine et que je n'ai de l'homme que l'énergie. »

« *Aimez-moi comme on aime Dieu* », lui répondit-elle. Hélas ! qui pourra jamais sonder la vanité et la sottise du bas-bleu ! Voilà bien la femme *caricature* de l'homme. Coquetterie non plus du cœur, mais de l'esprit, la plus vaine et la plus méprisable de toutes, puisqu'elle se manifeste à l'encontre de sa nature habituelle et n'a même pas pour excuse d'apparaître un prolongement normal de son être intime. Ce sont de telles phrases qui, venant sous la plume des trop nombreuses *Louise* dont la littérature fut encombrée, démasquèrent le ridicule de la femme pédante et suscitèrent les représailles de l'homme. Cette inimitié put donner naissance à des œuvres de pamphlet plutôt que de critique ; mais elle avait, somme toute, une origine noble et pure, puisqu'elle flétrissait cette chose horrible, la *grimace du sentiment*, et s'efforçait de restituer à la femme son véritable caractère. Pour en revenir à Louise et à Balzac, la correspondance cessa brusquement ; on s'étonne à juste titre qu'elle ait pu durer si longtemps.

A l'homme qui, parlant de l'*amitié*, trouvait de telles expressions pour la caractériser, à l'artiste qui, connaissant le fond réel de sa nature pour en avoir souffert, l'analysait si délicatement, ces liaisons, on le conçoit, ne pouvaient suffire et demeuraient impuissantes à combler le vide de son cœur. Que lui fallait-il donc ? Une affection de femme qui, sans être exigeante, surtout sans absorber le temps qu'il employait à son grand œuvre, fût toujours présente à sa pensée et le soutînt dans ses angoisses ; une tendresse délicate qui, n'étant pas précisément l'amour, non plus que la simple amitié, mais une sorte de compromis entre eux, fût comme une caresse constante pour son esprit, un apaisement à ses misères ; un sentiment qui, tout en lui laissant la paix du cœur, maintînt pourtant ce cœur dans un perpétuel état de

vibration douce, favorable à l'épanouissement de son talent : une chose rare et précieuse entre toutes, telle en un mot qu'on ne la rencontre pas deux fois dans une existence. Pas de coquetterie et pourtant de la tendresse ; pas de pédanterie et néanmoins une vraie culture d'esprit ; bref, une femme qui eût les qualités de ce qu'on appelait au grand siècle « un honnête homme » et qui néanmoins demeurât femme par toutes les nuances du sentiment.

Telle était Mme de Berny, que Balzac connut à l'époque de ses débuts littéraires et qui lui conserva jusqu'à sa mort la plus tendre affection. Les analogies sont saisissantes entre elle et l'héroïne du *Lys :* c'est la même douceur résignée, le même sentiment d'irrémédiable mélancolie, cette conviction enracinée d'une disproportion nécessaire entre le rêve et la vie réelle. Mme de Berny avait épousé un mari beaucoup plus âgé qu'elle, d'humeur morose et chagrine, qui fut évidemment le prototype de M. de Mortsauf. Elle n'eut toute sa vie d'autre consolation que sa tendresse de mère et ses relations d'amie. Jusqu'où les relations allèrent-elles entre eux deux ? Sans prétendre que Balzac ait joué le rôle de Vandenesse avant de l'écrire, et bien convaincu d'ailleurs que Mme de Berny, comme Henriette de Mortsauf, ne faillit jamais à ses devoirs, il est probable que, tout au moins dans le début de cette liaison, la sympathie profonde du romancier fit naître un sentiment que la jeune femme n'osa peut-être jamais s'avouer à elle-même, mais qui ne pouvait être que de l'amour. Toujours est-il que jusqu'à sa mort elle ne cessa de correspondre avec Balzac, et de soutenir ses défaillances. Cette intimité dura douze ans ; l'amie des premiers jours mourut en 1836, emportée par une maladie de langueur.

Voilà ce que Balzac trouva en Mme de Berny, si l'on en croit certains fragments de sa correspondance, certaines confidences adressées à sa sœur et à d'autres amies, qui éclairent d'une douce et mystérieuse lumière cette figure également mystérieuse et douce de l'amie disparue, ravie à son affection par l'implacable destin. Quand il se reporte à ces instants heureux par la toute-puissance du souvenir, il semble que ce soit avec le ravissement d'un être humain à qui il a été donné de contempler une figure qui à peine était de ce monde et qui ne semblait pas faite pour y demeurer longtemps. Lorsqu'il parle d'elle, c'est avec des termes d'adoration presque supra-terrestre, et le jour où elle disparaît, voici ce qu'il écrit : « La personne que j'ai perdue était plus qu'une

mère, plus qu'une amie, plus que toute créature peut être pour une autre. Elle ne s'explique que par la divinité. Elle m'avait soutenu de parole, d'action, de dévouement pendant les grands orages. Si je vis, c'est par elle; elle était tout pour moi... Elle réagissait sur moi, elle était mon soleil moral. » Et Balzac ajoute, pris comme d'une pudeur à la pensée du rapprochement qu'on ne manquera pas d'établir entre Mme de Berny et Henriette de Mortsauf : « Mme de Mortsauf du *Lys* est une pâle expression des moindres qualités de cette personne; il y a un lointain d'elle, car j'ai horreur de prostituer mes propres émotions au public, et jamais rien de ce qui m'arrive ne sera connu. Eh bien ! au milieu des nouveaux revers qui m'accablaient, la mort de cette femme est venue. »

Il ne restait plus alors à Balzac pour le consoler que l'amitié de Mme Carraud qui devait, celle-là, l'accompagner jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain. Sans doute elle fut douce à son cœur cette liaison, mais trop purement amicale et trop exclusivement maternelle pour présenter les causes de séduction que la nature complexe de Balzac devait chercher. La correspondance entre eux n'en est pas moins intéressante tant par la sincérité et l'absence complète d'égoïsme que par la fidélité et la persistance d'affection qu'elle dénote; la première lettre est de 1828 et la dernière de 1850, l'année même de la mort de Balzac.

La nature exacte de leurs relations paraît bien indiquée dans une lettre de 1832 qui, par contraste, éclaire d'une vive lumière les sentiments de Balzac à l'endroit de Mme de Castries: « Quant à vous, lui dit-il, il n'est pas besoin de grandes paroles, et vous comprenez tout ce qu'un cœur ami vous offre de tendre et de délicat; vous êtes une de ces âmes privilégiées auxquelles je suis fier d'appartenir par quelques-uns des liens que nous choisissons et je ne pense jamais à vous que pour retrouver dans ma pensée de doux souvenirs. Ah ! si *l'on* avait voulu aller aux Pyrénées, je vous aurais vue; mais il faut que j'aille grimper à Aix en Savoie, *courir après quelqu'un qui se moque de moi peut-être, une de ces femmes aristocratiques que vous avez en horreur sans doute.*»

Quelle absence de coquetterie, de tout ce qui caractérise en général les rapports de femme à homme, entre Balzac et Mme Carraud, pour que l'écrivain puisse lui adresser cette lettre sans crainte de la froisser dans un sentiment de rivalité! Et la lui eût-il adressée s'il avait eu cette crainte? Il lui parle ici comme à une

mère, mais à une mère telle que la nature n'en fait pas souvent, car le propre des mères est de ne point comprendre leurs enfants. Et n'est-ce pas la nécessité de combler cette lacune qui crée ces relations du cœur, ce commerce d'âmes entre de jeunes hommes et des femmes qui, par l'âge, pourraient leur avoir donné naissance ? C'est donc comme à une mère en qui il est assuré de rencontrer toutes les bontés et toutes les indulgences, que Balzac écrit à Mme Carraud. Telle est la note dominante de ses relations avec elle ; cela seul suffit à les expliquer, et elles n'auraient pas de raison d'être, si l'on n'invoquait ce sentiment... Balzac est allé en Savoie ; il a couru après ce « quelqu'un qui se moque de lui peut-être », et il y a acquis la conviction qu'on se moquait de lui sans aucun doute possible. Il ne conserve plus la moindre illusion, et s'en explique franchement à Mme Carraud : Mme de Castries ne l'aimera jamais. Et pourtant avec quelle ardeur il le souhaite cet amour : « Vrai, je mérite bien d'avoir une maîtresse, et tous les jours mon chagrin s'accroît de n'en point avoir, parce que l'amour est ma vie et mon essence. » C'est là le cri du cœur qui revient à tout moment dans sa correspondance, le besoin intime de son âme, dont il fait confidence à Mme Carraud comme à la plus indulgente de toutes des mères : « Il n'y aura pas de femme pour moi dans le monde; mes mélancolies et mes ennuis physiques deviennent plus longs et plus fréquents. Tomber de ces travaux écrasants à rien ; *n'avoir pas près de soi cet esprit si doux et si caressant de la femme, pour laquelle j'ai tant fait.* »

Il devait pourtant l'avoir un jour auprès de lui en la personne de cette Mme Hanska qui fut d'abord l'amie de son intelligence, puis la femme passionnément désirée pendant des années pour devenir ensuite la compagne du grand écrivain. La mort cruelle ne devait pas le laisser jouir longtemps de son bonheur.

La correspondance avec Mme Hanska[1] commence en 1833, et dès le début on sent que les relations de Balzac avec elle sont de tout autre nature qu'avec Mme Carraud. Mme Hanska est jalouse de son amitié et n'admet point le partage. Elle a connu l'aventure avec

[1] La *Revue de Paris* vient de publier une intéressante série de lettres adressées à Mme Hanska par Balzac, et qui précisent exactement l'origine de cette liaison qui remonte à 1833. Les précieux originaux de cette correspondance sont entre les mains de M. de Lovenjoul, et il faut bien espérer qu'avant peu les éditeurs de Balzac donneront entière satisfaction à la curiosité des lettrés.

Mme de Castries, et cette aventure lui porte ombrage. Balzac le sent bien, puisque dès l'abord il sent un besoin de se disculper. A une lettre dans laquelle Mme Hanska l'interroge sur Mme de Castries, il répond comme à quelqu'un qui l'aurait pris en faute : « Je suis avec elle dans des termes convenables de politesse courtoise et comme vous pourriez souhaiter vous-même que je fusse. » Puis il ajoute aussitôt : « Ne vous imaginez pas que je cesse de penser à vous ! » Il la tient au courant de ses immenses travaux et dans une lettre qui peint à merveille l'existence du romancier, raconte ses désastres pécuniaires et ses fatigues cérébrales : « Non seulement je sens des faiblesses que je ne puis décrire, mais tant de vie communiquée à mon cerveau que j'éprouve de singuliers troubles. »

A la tendresse qu'elle lui inspire et que la séparation augmente, loin de l'affaiblir, Balzac constate une fois de plus qu'il est né pour aimer. Pendant un voyage en Allemagne, il a visité la galerie de peinture de Dresde, et s'étonne que les tableaux ne l'aient point ému davantage : c'est qu'il ne les a pas vus en compagnie de la femme désirée. Il semble qu'à partir de cette époque, l'année 1843, sa passion aille s'accentuant encore. Il lui écrit : « Je reconnais l'infini de mon attachement et sa profondeur à l'immense vide qu'il y a dans mon âme. Aimer, pour moi c'est vivre, et aujourd'hui plus que jamais je le sens. »

A partir de 1844, c'est un véritable journal de sa vie qu'il lui envoie : il la mêle à son existence, lui communiquant ses pensées de chaque instant ; elle réalise à ses yeux l'idéal de la *compagne*, de la femme unique qui contient et résume ce que le poète a désiré. Voici pourtant que l'affection de Mme Hanska semble traversée par des doutes, et Balzac en souffre cruellement. Il est probable qu'à cette époque Mme Hanska, sentant où le romancier voulait en venir, avait pris conseil auprès de certaines amies qui l'avaient détournée de toute pensée de mariage. Ses réponses contiennent sans doute quelque trace de ces conseils ; aussi avec quelle âpreté et quelle virulence Balzac se défend en défendant son sentiment ! « Ceci est un crime de lèse-camaraderie. Je vous conseille de quitter Dresde au plus vite. Il y a là des princesses qui vous empoisonnent le cœur ! » Ces craintes vont se renouveler plus d'une fois encore jusqu'en 1846. Après onze années d'adoration, il atteignait enfin au but poursuivi avec une si admirable constance ; il épousait Mme Hanska. Son bonheur ne devait pas être de longue durée,

puisque la mort allait le prendre quelques mois après le mariage.

Elle est assurément d'un ordre rare et exceptionnel, l'âme d'artiste qui sut vibrer à des sentiments si délicats et si divers. La lecture de la correspondance laisse une grande, une haute idée de l'*homme ;* elle découvre un *cœur*, là où l'on avait pris l'habitude de ne voir qu'un *cerveau*. Aussi comprend-on les paroles enthousiastes dont elle fut saluée à son apparition par un des fervents admirateurs du génie du romancier : « La correspondance de Balzac est infiniment mieux qu'un portrait, fût-il fait par un Michel-Ange ou un Raphaël de la plume. C'est la chair et le sang, le cerveau et le cœur, l'âme et la vie d'un homme qui, dans l'art littéraire le plus éclatant et le plus profond, fut à la fois un Raphaël et un Michel-Ange. Balzac, en effet, Balzac est tout entier, de pied en cap, de fond et de surface, dans cette correspondance publiée avec raison comme le dernier volume de ses œuvres, les éclairant par sa personne, les closant par l'homme, et démontrant la chose la plus oubliée dans ce temps où le talent voile si souvent la personne et lui fait malheureusement tout pardonner, c'est que l'homme égalant l'artiste le rend plus grand et en explique mieux la grandeur[1]. »

Les figures de femmes qui traversèrent la vie du maître romancier et que nous avons tenté d'évoquer, laissèrent, — quelques exemples l'ont montré, — une empreinte ineffaçable dans son œuvre, car l'œuvre de l'artiste est le grand poème qui raconte sa vie. Mais c'est trop peu dire que de constater simplement, dans une œuvre d'imagination, la trace de tel personnage vivant, rencontré au cours de l'existence, de noter que Mme de Castries devint la duchesse de Langeais, que George Sand s'appela Camille Maupin, que Mme de Berny donna naissance à Henriette de Mortsauf. Il faut pousser plus avant dans l'âme de Balzac, parce qu'en l'explorant c'est l'âme même de l'artiste que nous abordons.

Et quelle voie plus favorable pour y pénétrer que ce précieux filon de la *sentimentalité !* Mme de Berny, Mme de Castries, comme il les aima, comme elles devinrent partie intégrante de lui-même ! Elles suscitèrent en lui toute une floraison d'émotions particulières et firent vibrer des régions de son cœur qui sans elles

[1] Barbey d'Aurevilly, *Littérature épistolaire.* L'artilce auquel nous empruntons cet extrait est un des plus beaux et des plus éloquents qui aient été consacrés à Balzac lors de l'apparition de la correspondance.

seraient demeurées inertes. Pendant qu'il les aimait, pendant qu'elles remuaient son âme, il n'avait garde de les étudier avec une conscience froide et lucide ; il s'abandonnait à ses émotions, il vivait ces émotions qui devenaient une part de son existence. Mais disparues, avec le recul transfigurateur du souvenir, elles se représentèrent à nouveau comme des divinités auxquelles on sacrifie, et les émotions vécues autrefois, passées maintenant dans le domaine des *réminiscenses*, devinrent des objets de culte artistique. Alors commença d'affleurer la couche profonde de la sensibilité inconsciente, et ce culte de son cœur, il éprouva le besoin de le célébrer. L'être d'imagination prit à ce moment comme une vie propre et plus intense ; à lui se rattachèrent toutes les émotions de même ordre, toutes les expériences et tous les rêves. Il s'enrichit de tout l'apport idéal et réel ; il devint la création littéraire, la forme poétique qui s'incarne dans l'œuvre, pour demeurer éternellement offert à notre admiration.

Ainsi nous sont révélées, par l'exemple de Balzac, les étapes successives de la création artistique, les phases par lesquelles une série d'émotions vécues se transfigure en personnages de rêve : la période de *sensation pure*, la période de *réminiscence* et la période d'*imagination esthétique*. En étudiant le style de Balzac nous trouvions occasion d'indiquer comment il donnait corps à ses tendances ; nous saisissons maintenant le développement du phénomène, nous voyons de quelle manière délicate il s'opérait. Ainsi, la succession des expériences de la vie extérieure se combine avec le développement des tendances intimes. La condition première et essentielle de la durée de l'œuvre nous apparaît la *sincérité sentimentale*, et ce germe est d'autant plus fécond qu'à l'origine il fut plus respecté. Comme ils se trompent, ceux qui, de nos jours, abusés par un excès d'analyse, procèdent dans le roman d'idées ainsi que les romanciers naturalistes dans leurs documentations grossières, et qui croiraient faire une perte irréparable en négligeant de noter leurs émotions, dès qu'ils les ont éprouvées ! Balzac, pour créer ses grandes figures, commença par vibrer avec sincérité, par s'abandonner sans arrière-pensée à l'intensité de ses émotions, et sa supériorité d'artiste a sa racine dans sa supériorité sentimentale.

PAUL FLAT



QUELQUES ARTISTES DE CE TEMPS[1]

IV

LOUIS LEGRAND



Le style, le style moderne : ce sont ces deux mots, si étrange que puisse paraître leur union, qui viennent à la pensée lorsqu'on feuillette l'œuvre déjà considérable de Louis Legrand, avec la liberté d'esprit nécessaire à la compréhension des ouvrages contemporains. Pourquoi les modernes ne pourraient-ils pas être doués de cette qualité du style, que donnent au peintre une manière élevée de voir et de rendre la nature, l'unique souci de la grandeur, le choix des seules lignes expressives dans le sens de la noblesse ? Et, cette vision hautaine, pourquoi ne s'appliquerait-elle pas à ce temps aussi bien qu'aux époques légendaires ? Il y a, dans notre vie de tous les jours, une foule de belles et bonnes choses que l'on découvre peu à peu, si lentement ! Legrand nous a donné cette joie de constater que nos contemporains et surtout nos contemporaines pouvaient être pris au sérieux par un artiste dont l'idéal de force

[1] Voir l'*Artiste* de janvier, février et mars derniers.

et de grâce est tout aussi élevé que celui de Van Dyck ou de Velasquez, les peintres les plus gentilshommes que nous connaissions.

C'est le *Courrier français* qui a été l'école de Legrand. Il est à remarquer que c'est par le journal que se forment les peintres poètes d'aujourd'hui : deux journaux ont eu une importance considérable sur l'éclosion du groupe des fantaisistes qui nous occupe : le *Chat noir* et le *Courrier français ;* ils ont rendu des services en ce sens qu'ils ont été les nourriciers (parfois quelque peu parcimonieux) d'esprits originaux et indépendants, auxquels répugnaient la filière picturale des Salons et des médailles, et la chasse à la protection du cher maître influent ou du critique éclairé. De tels journaux leur ont donné le nécessaire quotidien, l'obligation de produire, si précieuse pour vaincre la paresse chère à l'artiste, et un poste spécial pour observer *la vie,* la facilité d'être des artistes reflétant fidèlement leur époque et désireux d'en faire jaillir la poésie comme une synthèse, ou appliquant tout au moins aux choses de leur époque les manières de voir des peintres d'autrefois.

Quelques années de journalisme, ce fut pour beaucoup comme l'exercice gymnastique quotidien où le corps acquiert cette souplesse et cette habileté par lesquelles le tour de force s'accomplit sans fatigue et sans effort. Legrand fit ses premières armes au *Courrier français,* après un court passage à la *Journée* (organe éphémère) et à la *Chronique parisienne,* où sa nouvelle illustrée, *Panurgeot,* attira l'attention de ceux qui s'intéressent aux choses du dessin ; dans les compositions qui l'accompagnent, comme dans les premières de sa collaboration au *Courrier,* l'effort n'est pas seulement dans la perfection du dessin et dans l'arrangement de la composition, il est aussi dans les recherches de la facture ; il y a, dans *Un fumeur, Grand-père et petit-fils,* des trouvailles de traits de plume et de gouache du plus amusant effet. Mais ces préciosités d'illustrateur ne devaient pas occuper longtemps le peintre qui se révélait en lui. Presque tout de suite, il s'habitua à voir large et simple, et l'on s'intéresse à suivre, tout au long des années du *Courrier*, la progression lente et sûre de ce talent viril qui se cherche et se perfectionne sans relâche dans les deux sens de l'idée et de l'exécution, pour aboutir à la maîtrise que nous allons bientôt reconnaître dans ses eaux-fortes et dans ses

pastels. Parmi ces essais, notons quelques dessins, de très belle allure : *V'la l'z'hannetons!* — *Les prix,* — *Messidor,* — *Peinture officielle,* — *Strugle for life,* — *Ça, ton oncle ? mais c'est une tante !* — *Prostitution,* — *La maîtresse du président,* etc. ; il y en a de très lâchés, parmi ces dessins, ce qui n'empêche jamais le constant effort de surprendre à des points de vue curieux, en de difficiles raccourcis, la nature serrée de très près par cet amant raffiné qui ne saurait se contenter du point de vue banal.

Deux artistes ont dû avoir quelque influence sur Legrand, dès ses débuts : Rops, le maître épris des curiosités de la pensée, et Degas, le grand peintre qu'exaspèrent les conventions et les lieux communs de la couleur et du dessin. Mais ces influences furent, pour ainsi dire, fugitives, et nous allons voir, au courant de son œuvre d'aquafortiste et de pastelliste, ces préoccupations disparaître tout à fait et la personnalité de Legrand grandir jusqu'à ces dernières œuvres pleines de robutesse : le *Fils du Charpentier* et la *Parole divine.* Nous avons noté sommairement la collaboration au *Courrier ;* il faut parler maintenant d'un livre, la *Danse fin de siècle,* qui a fait son chemin dans le monde des amateurs et qui a beaucoup servi à faire connaître Legrand comme aquafortiste.

Le livre parut en 1892, au beau temps de la gloire de Mesdemoiselles Grille d'Égout et la Goulue. Legrand et l'un de ses amis, que distingue un double talent d'orateur et d'écrivain, eurent l'idée d'un petit voyage d'exploration — au seul point de vue de l'art, — dans le pays de la danse « chahuteuse ». L'ami écrivit le résultat de l'enquête. Legrand dessina dix planches d'après nature et ils s'en furent montrer leur ouvrage à la maison Dentu. Celle-ci eut le bon goût de se charger de l'édition et de commander à Legrand la gravure de ses dessins.

Il faut les voir, ces dessins, pour apprécier la beauté de cette série d'études où la légère inconvenance du sujet disparaît vraiment tout à fait sous la crânerie de l'exécution. Personne ne trouvera indécentes ces filles qui montrent, en effet, beaucoup de linge, mais que l'on sent uniquement occupées aux difficiles désarticulations qu'exige leur art baroque et charmant. Les dix morceaux dont se compose cette suite sont au crayon noir et rehaussés d'aquarelle avec cette sobriété et ce goût que nous allons retrouver plus loin dans la série des pastels. Legrand semble avoir à ce sujet les idées des décorateurs de la Renaissance, pour qui le

dessin, la ligne rigide et hautaine, ne passe jamais en second lieu; le trait, organe mâle de l'art, l'intéresse tout d'abord et ce n'est que quand sa conscience est satisfaite qu'il cherche les valeurs et qu'il s'amuse aux féminités de la couleur, et avec quelle discrétion!

Peut-être est-ce là l'une des raisons pour lesquelles les dessins dont nous parlons gardent, dans la représentation sincère des pires effrontées, cette allure élevée qui confine au style et dont nous parlions au début de cet article. Peut-être aussi la seule puissance d'un dessin magistral suffit-elle: regardez la première planche, celle que Legrand intitule: *Brisement des cuisses à terre;* la femme qui se penche sur sa compagne pour lui faire exécuter le terrible écartèlement que doivent subir les initiées, se courbe en un si adorable mouvement que l'étrangeté de son geste disparaît et que l'on ne pense plus qu'à admirer la pureté de sa forme, le mélange de grâce et de solidité qui se montre en elle parmi les audaces du raccourci. Celle aussi qui subit la torture n'a rien de mièvre, rien qui sente le désir de plaire aux polissons; cocottes si l'on veut, ces femmes ont l'air, de par la puissance du peintre, de se conformer à quelque terrible rite qu'exige le culte de la mystérieuse déesse du plaisir. Noires ou roses, les religions ennoblissent leurs adeptes: c'est ce côté d'hiératisme que Legrand a su saisir et rendre d'une façon curieuse; les planches gravées du volume donnent cette impression, mais, pour l'avoir tout entière, il faut voir les originaux, auxquels de douces tonalités ajoutent encore un peu plus de vie, la couleur de la vie.

Les dix autres planches de la collection sont de la même marque. Le choix du modèle importe peu; tout est dans la manière dont il est traité: Legrand met autant de conscience et d'art à peindre des filles de bal public que les moines fresquistes en mettaient à figurer leurs madones sur les murailles du cloître. Il est impossible de ne pas admirer, dans chacune de ces études, la largeur de l'exécution, le beau trait simple et fort que commande un œil avisé, sûr de ce qu'il voit, et que trace une main ferme, affranchie de tous les tâtonnements. Certain philosophe anglais a écrit jadis un gros volume sur la ressemblance du personnage préféré avec la personne même du peintre; il aurait beau jeu pour défendre sa théorie en prenant notre peintre pour exemple. Le dessin de Louis Legrand est bien celui de ce grand garçon solide et élégant, dont

la figure régulière s'encadrerait à merveille dans les simples et riches costumes de velours noir des gentilshommes du temps de Van Dyck. Il y a quelque chose, dans sa personne, de l'allure qu'il donne à ses personnages.

La gravure des dessins dont nous parlons a fait quelque bruit dans le Landerneau des peintres graveurs. Là aussi éclate la supériorité de cet artiste, à qui tout semble facile et qui fait tout simplement et sûrement : voyez les beaux noirs, les gris légers,



LES PETITES DE LA DANSE : INITIATION
Dessin de Louis Legrand.

les blancs savoureux de ses eaux-fortes, et soyez certain que Legrand n'a pas peiné pour obtenir tout cela, — en apparence du moins ; — il faut l'avoir vu faire mordre une grande planche telle que la *Parole divine.* Pour tous instruments, une pointe, un verre plein de résine en poudre, un soufflet de cuisine, le poële de l'atelier, et de l'eau-forte presque pure : cela suffit. En quelques minutes, le grain est répandu, chauffé au poële, et la planche mordue, pendant que Legrand va et vient, surveillant sa morsure avec la tranquillité d'un homme qui exécute quelque petite besogne sans importance.

Et, autre part, n'avons-nous pas vu des graveurs s'arracher les cheveux, mourir d'angoisse pendant une opération semblable, qu'ils avaient péniblement entourée de toutes les chances possibles de réussite, — et qui ratait une fois sur deux. — Pour Legrand, la question du métier n'est rien ; il concentre tout son effort sur l'œuvre d'art : cette même planche, la *Parole divine,* qu'il fait mordre en cinq minutes, a coûté des mois de travail. Il faut voir la suite des dessins préparatoires, les croquis, les études d'après nature, à l'aide desquels il s'est rendu maître de son sujet, pour s'en rendre bien compte. Il serait à désirer que, lorsqu'une telle planche est offerte aux amateurs, ils puissent voir, dans une exposition quelconque, la série des travaux préparatoires : la genèse de l'œuvre d'art servirait à leur faire apprécier davantage le résultat définitif. Qui peut se vanter, en effet, de comprendre tout de suite une œuvre nouvelle dont la personnalité intense est un des principaux mérites?

Mais, à propos des gravures de *La danse fin de siècle,* nous empiétons un peu sur la fin de cet article. Entre ce volume et la *Parole divine,* se place toute une belle série d'eaux-fortes et de lithographies qu'il faut se garder d'oublier.

Les lithographies d'abord. L'album intitulé : *Au cap de la Chèvre* n'a pas pour Legrand d'autre importance qu'une collection de notes de voyage. Nous allons y trouver autre chose : la Bretagne vue à un tout autre point de vue que celui auquel nous avons coutume de la voir représentée ; et ce n'est pas d'un mince intérêt. Legrand paraît peu sensible au paysage ; ce n'est pas la Bretagne champêtre ou monumentale qui l'a tenté, c'est le Breton moderne. Quand nous disions que ce diable d'homme sait donner du style à tout ce qu'il touche ! Regardez le *Père Herjean*, ce n'est pas un paysan, c'est *le paysan ;* tel l'aurait compris un sculpteur chargé de symboliser l'homme des champs. Voyez ces frustes habits, cette tête finaude dont les petits favoris blancs rappellent les vieux grenadiers, ces yeux plissés par le grand soleil de soixante-dix étés, ces mains nerveuses, devenues, au maniement de la terre, presque semblables à des racines ; il tient sa faucille comme un sabre, le vieux, et même comme l'emblême précieux de quelque culte rustique ; et Legrand a beau faire semblant de le railler dans sa légende, dire qu'il « se lève tous les jours à trois heures du matin par rapport aux bestiaux (les bestiaux, c'est un mouton et deux poules) »,

il paraît bien certain que, pour le rendre tel, il a été pris de sincère admiration pour la figure typique du paysan ; la blague n'est venue qu'après coup, et elle est comme l'air de la triste chanson de Don Juan qui sautille sur un rythme léger et se moque des paroles.



AU MOULIN-ROUGE
Dessin de Louis Legrand.

Plusieurs autres lithographies de cette collection sont d'aussi grande allure : *Le marin Hervé*, tout seul à sa barre sur la mer nocturne, et dont le raccourci rend si bien la souplesse simiesque des gens de mer ; *Les deux cancanières,* celle qui écoute religieusement, tout en battant le beurre, pour pouvoir répéter demain la médisance apprise, et celle qui raconte, la bouche tordue par les

mauvaises paroles railleuses et méprisantes ; puis la pastoure qui garde sa vache et marche auprès d'elle du même pas, la cervelle non moins engourdie, — *Deux animales;* — et encore l'homme qui affûte sa faucille, un des types les plus vrais de Breton que nous connaissions. Tous, malgré leur réalisme, ont l'*allure,* ce je ne sais quoi qui les élève au-dessus de l'étude banale de l'homme des champs et les rend dignes de figurer dans une grande composition décorative.

Car il nous paraît certain que Legrand est fait pour la grande décoration, et, à ce propos, il y a lieu de s'indigner du choix que fait le gouvernement dès qu'il s'agit de commander un ouvrage de quelque importance à ce point de vue. Les employés commis à ce soin, les inspecteurs des Beaux-Arts, s'acquittent le plus souvent très mal de leur mission : les prix de Rome, ces artistes brevetés, sont là, sous la main du bureaucrate, qui n'a besoin d'aucun effort d'intelligence pour distinguer les vrais décorateurs de naissance, et les travaux les plus difficiles échoient à des peintres de morceau auxquels la grande envolée nécessaire pour la fresque est complètement étrangère. Besnard, Merson, Flameng, Picard ont les qualités nécessaires, nous le savons bien ; mais comment aller demander de la décoration à des peintres tels que Bonnat, pour n'en citer qu'un parmi ceux qui sont tout à fait dénués de l'imagination nécessaire ? Peintre de portraits, M. Bonnat l'est, certainement, et parmi les plus intéressants, mais ce peintre, qui n'a jamais éprouvé le besoin de placer son personnage autre part qu'à l'entrée d'un tunnel, est notoirement disgrâcié au point de vue imaginatif ; on le voit bien par son exposition de cette année. Eh bien ! c'est aux inspecteurs des Beaux-Arts à se rendre compte de cela et à faciliter aux décorateurs de droit divin qui n'ont pas passé par l'École, les moyens de se faire connaître. Rivière, Caran d'Ache et Legrand ont une grandeur native qui pourrait produire de beaux résultats, de même que la fantaisie ailée de Jules Chéret gagnerait à se développer sur de grandes surfaces, et que le délicieux symbolisme de Willette est le garant des œuvres durables qu'il pourrait laisser après lui. Oui, mais voilà, il faudrait des inspecteurs assez avisés pour juger Legrand sur ses pastels, Caran sur son épopée, Rivière sur *Sainte Geneviève* et sur *Héro et Léandre,* Willette sur ses dessins et les quelques adorables toiles qu'il a

produites, Jules Chéret sur ses affiches. Pour ce dernier, un commencement de justice vient d'être rendu, une fresque lui ayant été attribuée à l'Hôtel de Ville. De même, au point de vue de la statuaire décorative, un grand ouvrage ne devrait-il pas être attribué à Joseph Chéret? Il suffit de voir ses vases, ses cheminées, ses décorations murales pour s'en rendre compte. C'est aux fonctionnaires dont nous parlons à courir les ateliers, à feuilleter les publications et à donner crânement leur avis à l'Etat, sans quoi ils ne sont qu'un rouage inutile et onéreux qu'il faut supprimer. L'Etat doit sa protection à ceux qui ont profité de l'instruction qu'il donne, d'accord, c'est pourquoi nous applaudissons au choix de ceux de ses prix de Rome qui sont tout de même bien doués, mais il la doit aussi, cette protection, à ceux qui, n'ayant pas reçu cette instruction, — pour quelque raison que ce soit, — se sont élevés tout seuls, à la force du poignet, comme on dit.

Nous ne parlons pas des architectes, l'École les ayant tous tués : une promenade dans Paris peut vous convaincre de cette triste vérité.

Mais cette digression bougonne nous a fait perdre de vue notre sujet : les eaux-fortes de Legrand et ses pastels. Les dimensions de cet article nous empêchent d'étudier en détail l'œuvre gravé de Legrand, antérieur aux *Petites de la danse,* bien qu'on y trouve des pièces telles que la *Mater inviolota,* et *Mater inviolota* est la première planche de cette série où la légende chrétienne est rappelée en des compositions toutes modernes, et dont le *Fils du charpentier* et la *Parole divine* sont les dernières et les mieux venues, le talent de Legrand étant de ceux qui grandissent toujours. Pour *Mater inviolata*, Legrand n'a pas eu à chercher bien loin ses modèles (de même pour *Le fils du charpentier*) : sa femme et son enfant lui ont inspiré cette belle œuvre, où l'ardeur du baiser maternel est glorifiée en de chastes lignes, si simples et si pures.

La série des *Petites de la danse* se compose de douze études de ballerines saisies dans les gestes les plus intéressants de leur classique pantomime. Il faut une mention toute spéciale pour cet album où la vigueur et la grâce s'unissent dans le constant effort du peintre pour être à la fois réaliste, synthétiste, dessinateur et coloriste en blanc et noir. Très intéressantes aussi, les danseuses de Degas et de Renouard le sont à un autre point de vue. Si nous

rappelons ces prédécesseurs de Legrand, c'est pour bien marquer que deux ou trois peintres n'épuisent pas un même sujet et pour couper court à cette irritante réponse des ignorants : un tel a fait des danseuses avant lui ! — Qu'est-ce que cela fait ? Le sujet n'est rien, il appartient à tout le monde, et tous les *tempéraments* le comprendront différemment ; le crime n'est pas de prendre le même sujet que le voisin, c'est d'imiter sa manière de le traiter, et ce n'est pas ce qu'on pourra jamais reprocher à Legrand.

Il y a, dans les *Petites de la danse,* quelques planches qui sont tout à fait de premier ordre. Voyez la *Première Leçon,* cette petite qu'amène une sombre et équivoque figure de mère ou de tante. La future ballerine se dresse brillante, au premier plan, déjà papillon d'opéra par les tulles bouffants de sa jupe, et chenille des faubourgs encore par les côtés saltimbanques de son maillot où saillissent en grosses bosses les genoux cagneux de la « gosse » nourrie d'arlequins et d'attignoles. C'est le fruit vert qu'il va falloir dégrossir, assouplir, façonner au vice élégant ; comptez pour cela sur cette ombre hiératique qui la poursuit, enfouie dans son châle de portière, les doigts crispés sur la poignée du petit sac de cuir où s'entasseront les recettes futures. Nous connaissons peu de compositions si simples à la fois et si dramatiquement éloquentes. C'est une œuvre de maître que cette pièce, à laquelle un travail puissant et fruste laisse toute sa valeur d'expression. La *Fille à sa tante* continue l'enquête plastique sur les transformations de l'élève courtisane : un peu grandie, mieux en chair, déjà jolie, presque mûre, elle suce un sucre d'orge de l'air d'hébétude particulier à ces enfants que trop de gymnastique anihile cérébralement, cependant que la tante tricote, attendant patiemment l'heure de la fortune prochaine. Plus loin, la voilà en plein travail pour gagner ses grades, dans : *On se tourne, — On se retourne, — Arabesque ouverte, — A la barre,* etc. Et voici enfin la planche *Devant la glace,* où, danseuse et cocotte, la fille est assez vicieuse, assez fardée, assez publique pour mériter la couche d'un prince ou d'un banquier. Ces études resteront, quoique tirées à vingt-cinq épreuves seulement, car elles seront précieusement conservées dans les cartons des amateurs ; c'est un vivant document de notre époque, un coin curieux de la vie parisienne, vu par un artiste qui est aussi un philosophe plein de tendre pitié pour les « gosses » de la danse.

Tous ces ouvrages sont du Legrand connu, quoique, de par leur tirage très restreint, réservés à un petit nombre de collectionneurs : nous voulons parler maintenant du Legrand que nous apprécions davantage, du Legrand des pastels. Pour les connaître, ces pastels, il n'y a pas deux moyens : il faut aller voir son ami Pellet, le marchand d'eaux-fortes du quai Voltaire, l'éditeur des



LE FILS DU CHARPENTIER
Dessin de Louis Legrand.

lithographies du *Cap de la Chèvre*, des *Petites de la danse*, de la *Mater inviolata*, etc. Pellet est un fanatique de Legrand, il a foi dans son talent, et dès ses débuts, il l'a défendu avec courage et conviction contre les attaques qui ne manquent pas d'assaillir à son entrée dans l'arène un solide lutteur dont on craint la poigne vigoureuse. Pellet ne peut se lasser d'acheter les pastels de Legrand, sa collection fait son orgueil, et l'on doit rendre justice à l'amour sincère qu'il professe pour ces belles choses. C'est, à

notre avis, dans ses pastels que Legrand se donne tout entier. Ils sont exécutés, avons-nous dit, avec la simplicité des fresquistes de la Renaissance. Une nuance de fond, un modelé en bleu, violet et en orangé, quelques autres teintes discrètes, et cela suffit. Il semblerait que Legrand a peur d'amuser l'œil par les recherches de couleur et de le détourner de ce qui l'intéresse davantage lui-même, le trait et le modelé. Par des touches simples et justes, en peintre qui peint largement, il obtient des effets étonnants de vie et de lumière. Presque tous les sujets des *Petites de la Danse* ont été traités au pastel dans de grandes dimensions. *On se tourne,* — *On se retourne,* — *A la barre*, etc. Une merveille, c'est la petite danseuse accroupie dans une pose de divinité indoue de la planche *Les gosses de la danse* : les cheveux de la fillette sont un miracle de simplicité. A remarquer *Deux danseuses à leur toilette* où le sentiment de la chair domine parmi les transparences des tulles et des gazes légères ; — *Danseuse regardant son pied,* — *Danseuse souriant* (non gravée), — *Deux danseuses,* — *La petite fille à la vache* (de la série du *Cap de la Chèvre)* et maints autres pastels dont l'énumération serait inutile, car il faut voir la peinture pour en goûter la saveur. Le carton de la *Mater inviolata*, n'était son sentiment profondément moderne, semblerait quelque fresque enlevée à la muraille d'un couvent d'Italie. Il n'y a pas imitation pourtant, il y a rencontre dans la simplicité des moyens et la grandeur de la conception. Encore une fois, que les gens qui ont la direction officielle des travaux de l'État aillent voir si le marchand qui a réuni une telle collection ne les a pas devancés dans la compréhension de cet artiste que l'on voudrait voir, de même que certains autres, occupé à des travaux dignes de son talent.

Pour finir, nous mentionnerons les deux grandes eaux-fortes que Legrand vient de terminer : *Le Fils du charpentier* et la *Parole divine.* Le *Fils du charpentier* modernise l'idéal chrétien de la famille, comme la *Mater inviolata* modernisait l'amour maternel de la Vierge pour le petit Jésus. Sur un tas de planches la Vierge et l'enfant sont assis, peints au naturel dans une pose familiale que Legrand a dû surprendre et noter dans son propre intérieur : une auréole à peine indiquée désigne seule cette Vierge de nos jours à l'adoration des mystiques. Le charpentier contemple cette scène, un brave charpentier de village dont la ferveur n'a pas besoin de costumes patiemment reconstitués d'après de savantes recherches.

Nous avouons notre faible pour ces évocations mythiques, figurées par des contemporains, et dont les Mystères du moyen âge, Rembrandt et plusieurs autres peintres ont donné l'exemple. Qu'importe la précision du costume dans les figurations où l'*idée* domine, où le *sentiment* a la plus grande part? Il est triste de penser qu'il n'y aura que trente épreuves de cette belle gravure, mais les difficultés du tirage le veulent ainsi.

Trente épreuves aussi de la *Parole divine*. Dans un paysage purement conventionnel, le jeune Maître est assis et parle, dans un mouvement délicieux de simple exhortation; à ses pieds deux Madeleines l'écoutent, le sourire aux lèvres, oublieuses des choses passées, pleines de paix et d'espoir, heureuses d'être innocentées par Celui qui met sa principale force dans le pardon. Jamais Legrand n'a été plus hautement inspiré. Nous ne savons pas quelles sont ses convictions religieuses, mais ceux qui prêtent encore l'oreille à la voix de Jésus et qui se conforment à sa doctrine éprouveront, en regardant la *Parole divine,* l'émotion sincère que donnent les grands ouvrages de l'art chrétien.

LOUIS MORIN.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

CHARLET

(Suite)[1]

J'ai cité par avance deux des pièces capitales de l'*Album* de 1826. Il vaut à peu près celui de 1824; c'est dire que les dessins remarquables n'y manquent pas. En comparant les *n*os 2 et *3*, on observera comment Charlet a su nuancer suivant l'arme deux scènes de galanterie militaire presque pareilles. Dans le *n*o 2, c'est un caporal de voltigeurs qui offre, entre le pouce et l'index, un papillon à l'objet de sa flamme: « *Le Papillon léger*, dit-il, *est l'emblème du cœur, qui s'ennuie dans le centre et devient voltigeur* ». Il arrondit son geste comme sa phrase, prétentieusement. Il est franchement comique à voir, quoique joli homme, et la jeune bonne l'écoute d'un air d'autant plus sentimental. Le *n*o *3* nous montre un fourrier de hussards au pied d'une autre jeune bonne assise sur un banc de jardin. Lui est à la fois plus simple et plus entreprenant: « *Charmante Gabrielle*, lui dit-il en lui prenant la main, *je veux vous faire un sort, foi de sous-officier du* 2e *houzards* ». Et Gabrielle plus jolie, plus accoutumée peut-être à des déclarations de ce genre, écoute d'un air modeste; tous deux sont jeunes et gracieux, la scène est presque poétique. L'éternel thème de l'ancien se faisant payer à boire par le conscrit est le sujet du *n*o *15*. Le vieux sapeur est encore assis à la table du cabaret: ils étaient là tous deux depuis longtemps sans doute,

[1] V. l'*Artiste* de février et mars derniers.

attendant réciproquement chacun que l'autre se décide à mettre la main à la poche; à la fin le conscrit se lève, et d'un air fâché, jetant l'argent sur la table : « *Sapeur,* s'écrie-t-il, *c'est fini, plus de carottes. Chacun son écot, comme tout Français la doit!* » Rien ne vaut sa mine, sinon l'air profondément tranquille du sapeur, qui compte bien sur le point d'honneur du petit pour que le cabaretier soit totalement payé. J'aime moins, parce que je la trouve moins fine, la pièce beaucoup plus connue qui a pour légende: « *Assez causé, on va se rafraîchir d'un coup de sabre* ». Mais je mets au même rang celle que voici, où la fantaisie et la réalité sont si singulièrement mélangées. Près de la porte d'un cimetière, un vieux bourgois s'est mis, pour se consoler sans doute, à prendre un verre avec un militaire. L'enseigne du cabaret convient à sa situation : « *Au rendez-vous du Cimetière; Follet, fait noces et festins* ». Tout à coup, à la sixième bouteille, le vieil homme s'attendrit et porte la main à son front: « *Carabinier,* dit-il, *ma défunte me revient!* » Et le carabinier de rire. *L'École chrétienne*, pour l'originalité pittoresque du défilé d'enfants, *M. Pigeon solliciteur,* pour la gaieté de l'idée et l'adresse du dessin, mériteraient bien encore une mention. Je les signale sans les décrire, craignant d'abuser du lecteur.

Aussi bien, après ce brillant *Album* de 1826, voyons-nous la verve de Charlet subir comme un temps d'arrêt ou une période de fatigue. Les *Croquis lithographiques à l'usage des enfants* (1826) ont obtenu de leur temps une estime que nous ne pouvons leur donner aujourd'hui. L'esprit et le dessin nous en paraissent également faux, vieillots et désagréables. Dans l'*Album* de 1827, il n'y a, en réalité, qu'une pièce franchement jolie, celle qui a pour légende: « *Mon mari les aime singulièrement... les lanciers* ». Ainsi parle une jeune et jolie femme, en étonnante capote du temps, à un galant officier assis près d'elle, tandis que le mari fait grise mine à l'autre bout de la table. Le petit garçon, qui joue au soldat, porte déjà l'uniforme de lancier. « *Ceux-là qui se bat pour la galette*, etc. ». « *Tu vois Austerlitz au moment du tremblement*, etc. » et « *Voilà mon fourrier (M. Binet)*, etc. », sont des compositions assez bien venues, mais ne font que répéter, sous une forme affaiblie, des idées maintes fois déjà utilisées. L'*Album* de 1828 ne contient même pas une pièce à signaler. Les *Fantaisies* (pour Frérot), commencées en 1824 mais publiées par cahiers jusqu'en 1827, sont un recueil secondaire. En réalité, Charlet ne se ressaisit qu'en 1828, dans les

Croquis et pochades à l'encre. Là, justement parce qu'il laisse à sa main liberté entière, et ne prétend formuler aucun sujet, nous revoyons des dessins pleins de mordant et de fraîcheur : tels les deux *Turcs,* l'un assis *(nº 1),* l'autre debout *(nº 2),* la *Jeune marchande d'œufs,* à laquelle un ivrogne débite des galanteries, surtout la feuille de *Croquis et griffonnements* et le *Gros aubergiste une broche à la main.* M. de La Combe a raison de dire que plusieurs de ces croquis pourraient rivaliser avec des eaux-fortes. Le trait de plume y a la décision d'un trait de pointe, et les colorations de l'encre étalée sont souvent aussi riches que celles de la morsure. On pourrait ajouter que ce sont là les vraies eaux-fortes de Charlet; la même année et peut-être en même temps, il avait voulu essayer du cuivre et du vernis ; ses quinze ou seize planches sont honorables, rien de plus. Il s'en rendit compte et n'y revint pas. M. de La Combe nous apprend encore que les croquis à l'encre n'eurent aucun succès de vente ; c'est pour cela sans doute que Charlet n'en fit plus guère dans la suite, et nous le regrettons. L'*Album* de 1829 est presque aussi vide que celui de 1828 ; celui de 1830 vaut un peu mieux ; il renferme cinq ou six jolies pièces, d'inspiration toujours un peu mince et pas bien neuve, mais agréablement présentées : *Le père Brousssaille, l'Hospitalité,* « *Il y aura de la baisse ! Bijotot, mon ami, écoulez vos huiles et méfiez-vous de la cannelle* » (dialogue de deux honorables épiciers, en chasse) « *Faut du tempérament* », « *Tout ça ne vaut pas mon doux Falaise !* » *Les deux Coqs.* Dans les deux cahiers de *Fantaisies* de 1831 (il semble que sous ce titre Charlet se sentit réellement plus libre que dans ses *Albums* proprement dits, publiés à heure fixe et pour un public spécial, à propos des étrennes) nous ne trouvons guère de pièces importantes, mais plutôt des tendances dont il est temps de parler. J'en vois les signes dans *l'Action, le Moulin de Jemmapes, la Marche des troupes,* la feuille de *Croquis nº 5.* La veine d'esprit farceur qui avait valu à Charlet tant de popularité s'épuise évidemment, et il s'en aperçoit. Alors il revient à une observation plus simple et, si j'ose dire, plus désintéressée du vrai. Le soldat individuel l'attire moins, l'être collectif composant l'armée l'occupe davantage. Les différentes scènes de la vie en campagne, la colonne au repos ou en marche, la bataille même obsèdent son esprit. Il n'en profite pas pour prétendre plus haut ou s'attendrir. Ses intentions comme ses impressions sont surtout pittoresques, et c'est par là qu'il

diffère absolument de Raffet. Cet instinct, qui d'ailleurs a toujours été celui de Charlet, de ne retracer que ce qu'il a pu voir de ses yeux, et de ne rendre l'émotion d'un spectacle qu'après l'avoir lui-même éprouvée sur place, s'accentue ainsi à mesure qu'il avance dans sa carrière. D'autres conséquences en résultent encore, suivies d'autres progrès. Son dessin, moins large peut-être en apparence, devient plus net, ses effets sont à la fois plus colorés et plus clairs; si l'on cherche ses chefs-d'œuvre au point de vue du ton, c'est sans hésitation dans les *Albums* de 1825 à 1830 qu'il faut les choisir. L'évolution dont je parle, commencée depuis 1825 ou 1826, peut être considérée comme à son terme en 1831. Non que Charlet renonce entièrement à ses sujets goguenards et cesse de peindre ses fricoteurs : nous en retrouvons dans l'*Album* de 1832, et nous en verrons jusqu'à la fin dans tous ses recueils ou peu s'en faut; mais, à compter de 1831, et c'est à cet égard que la *Marche de Lanciers sur un champ de bataille* est très importante, il est en pleine possession de l'idée nouvelle dont il va multiplier les expressions dans ses admirables *Souvenirs de l'armée du Nord :* il voit la vie militaire et nous la fait voir sous un autre aspect et dans un autre cadre. Après avoir été le peintre le plus véridique du troupier et du grognard, il devient à sa façon celui de l'armée.

Au reste, cette *Marche de lanciers*, si belle malgré les brûlures de l'acide, si vraie et si poétique en même temps avec ses lointains sombres qu'on devine plutôt qu'on ne les voit, elle est la reproduction d'une toile que tout le monde a pu remarquer à l'exposition de Charlet, l'année dernière. Cela seul est une preuve de l'esprit de réflexion que Charlet y a mis, des ambitions qu'il y a réalisées.

Les circonstances se chargèrent de fournir à Charlet, juste au moment où ils pouvaient lui être le plus utiles, des éléments de réalité qu'il avait en vain cherchés jusque là. On se souvient de son voyage d'Espagne, changé en simple excursion aux Pyrénées. M. de Rigny faisait encore partie de l'expédition d'Anvers, où il commandait une brigade de cavalerie. C'était une occasion unique de voir enfin la guerre, et Charlet n'y manqua pas. Grâce à M. de Rigny, il put aller partout et tout observer d'aussi près qu'il le voulut. Ses lettres, datées du bivouac de la Pipe de tabac (Tête de Flandre) [1] témoignent de son entrain et nous font connaître sa

[1] De la Combe, page 63.

façon de vivre. Les 20 pièces de ses *Souvenirs* nous mettent sous les yeux le pays, les deux armées avec leur allure propre et leur physionomie, plus faciles à reconnaître qu'à définir, la campagne elle-même telle qu'un simple soldat, non pas un général, a pu la voir et la comprendre. Rien de plus simple et de plus précis que cette série d'impressions, je dirais rien de plus vécu si j'osais me servir d'un mot dont on a trop abusé. Le jour vient de se lever, une buée blanche monte de la terre humide et couvre les lointains où perce pourtant la haute silhouette de la cathédrale. Hommes et chevaux, reposés et joyeux, suivent un joli chemin de bois qui débouche sur la plaine. Qui de nous, maintenant que tout le monde a porté l'uniforme, ne se souvient de quelque pareil *Matin,* et n'en retrouve ici le souvenir inattendu ? Même vérité dans le *Petit poste avancé,* où Charlet a si nettement caractérisé la contrée basse et coupée d'eau. C'est en pareil pays surtout que les cordiaux font plaisir et qu'on y recourt. La légende se charge de le dire : *La vivandière est chérie de toute l'armée.* Nous nous rapprochons des endroits où l'on se bat : ce fameux *Bivouac de la Pipe de Tabac,* d'où Charlet datait ses lettres, le voici lui-même : un endroit peu confortable, on peut le voir, et un gîte sommaire. Pourtant on y trouve encore moyen de vivre à peu près comme à la caserne, en dépit des bombes. Plus près encore de l'ennemi, *Les travailleurs vont à la tranchée.* Ici l'insousiance, même héroïque, ne serait plus de mise, on est sérieux ; à droite, par dessus le parapet, des soldats font le coup de feu, tout à leur besogne. Derrière l'abri de terre, les hommes, le fusil en bandoulière, des outils ou des fascines dans les mains, se défilent et se hâtent. On a dit que jamais Charlet n'avait représenté la guerre. Je demande qu'on m'en trouve ailleurs une image plus saisissante. Il est vrai qu'il a vu ces choses-là si bien lui-même et telles qu'elles sont, qu'il a oublié d'y mêler aucune rhétorique. Aussi bien des gens préféreront-ils les *Tireurs de la compagnie infernale,* cette brillante étude à l'encre ; mais il ne saurait y avoir partage d'opinion au sujet du *Fort St Laurent enlevé par les grenadiers du 65me.* C'est la pièce capitale de la suite. L'action se passe à quatre heures du matin, dans la nuit du 13 au 14 décembre 1832. Le mur d'escarpe, battu par l'artillerie, vient de s'écrouler dans le fossé ; alors, profitant de l'obscurité, une poignée de grenadiers a été lancée sur la brèche. Ils gravissent péniblement dans la terre mouvante et dans les décombres, le sac

au dos, la baïonnette au canon, mais ils conservent leur ordre, ils se serrent et pas un ne veut arriver le dernier; déjà ils sont en haut, et leur officier, l'épée levée, se détache sur le ciel vaguement éclairé par la lune. Le mouvement de cette troupe d'hommes si bien liée est aussi beau que celui de l'*Assaut de St-Jean-d'Acre :* chaque soldat pris à part est si naturellement posé, si bien à son affaire, si différent de son voisin qu'on les dirait tous étudiés à part, à loisir. La même variété, la même observation parfaite se retrouve d'ailleurs au premier plan, où, derrière l'abri de la tranchée, des groupes de soldats suivent des yeux leurs camarades ; d'autres entourent la cantinière, et les trois généraux attendent en causant. Ajoutez que l'exécution est de tous points digne des idées, colorée sans faux éclat, ferme à l'extrême sans rien perdre de sa souplesse, du plus bel effet. Et puis, la partie gagnée, il n'y a pas de rancune, et l'auteur des *Français après la victoire* ne pouvait manquer de nous donner encore ici quelque épisode du même genre. On remarquera la différence profonde des idées, à quinze ans d'intervalle. Dans la grande pièce du jeune homme, il y a d'admirables morceaux, mais qui se détachent d'eux-mêmes, plaqués qu'ils sont sur un fond de mélodrame. Ce n'est pas sans raison qu'un critique a comparé *les Français après la victoire* à un tableau final, avant la chute du rideau. L'arrangement pour l'effet est tellement visible qu'il ôte l'illusion; on se sent ailleurs que dans la réalité. On croirait que l'homme mûr a copié simplement ce qu'il avait vu. L'opposition des deux sortes d'uniforme, celle des deux races d'hommes donnent à la scène tout son intérêt pittoresque. Au-dessus plane seulement cette idée que de loyaux ennemis sont toujours de braves gens. On peut comparer encore la *Sentinelle hollandaise* ou l'*Officier hollandais (Infanterie)*, avec les figures isolées de soldats français exécutées dix ans plus tôt, par exemple avec celles de l'*Ex-Garde*. Sans plus insister, je dirai que Charlet a saisi et rendu ici tout ce qu'il pouvait rendre : l'aspect, la tournure pittoresque, le caractère immédiatement visible. Ce n'est pas en quelques semaines qu'on peut connaître un peuple, une armée, mais en ces choses-là il faut toujours un bon sens rare pour s'arrêter à point. Assez d'exemples contraires l'ont prouvé depuis.

L'*Album* de 1834 est fort mélangé. Il semble que l'auteur y fasse un peu flèche de tous bois. « *Sentinelle, prenez garde à vous !* » est une anecdote agréable. « *C'est eux qui m'a provoqué* » attire le

regard par le brillant du crayon. Les deux meilleures pièces sont : *On se masse, l'ancien est là... le père l'Enfonceur*, et *On va se former en bataille par escadron dans la plaine voisine ;* toujours des vues lointaines de troupes évoluant pour la bataille.

Tout au contraire, l'*Alphabet moral et philosophique à l'usage des petits et des grands enfants* (1835) est une fort jolie suite, où la variété des sujets n'exclut nullement l'unité d'intention. Les vingt-six pièces qui la composent ont je ne sais quoi d'aimable qui leur donne un caractère particulier, et sans être d'égale valeur, presque toutes renferment quelque chose de très bien, une figure, un coin de frais crayonnage, une idée qui plaît et qui fait sourire. Je n'entre pas dans les détails, ce serait trop long ; mais qu'on regarde dans A. *Avare*, le personnage de Jean, dans E. *Ecole*, M. Pomard dans H. *Hospitalité*, le paysage. Quelqu'un a prétendu que Charlet n'avait jamais su faire une femme, une jeune fille. Je renvoie cet appréciateur sévère à la pièce P. *Piété filiale*, la plus gracieuse de la série.

(A suivre.)

GERMAIN HEDIARD.





Helogr Keuhauer

CATON D'UTIQUE





LE MOIS DRAMATIQUE

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN : *Monte-Cristo*, drame d'Alexandre Dumas et Auguste Maquet, revu par M. Émile Blavet. — ODÉON : *Les Deux Noblesses*, comédie en trois actes de M. Henri Lavedan. — THÉATRE-LIBRE : *Le Missionnaire*, roman théâtral en cinq actes et six tableaux, de M. Marcel Luguet.



DANS *Monte-Cristo*, ce magistral récit aux allures et aux proportions épiques, il n'y a pas seulement la matière d'un drame, mais de dix, de vingt. Il en est un peu des romans d'Alexandre Dumas comme des poèmes homériques : on peut puiser à pleines mains dans ces œuvres merveilleuses, où l'imagination et l'esprit d'observation triomphent tour à tour, et en tirer à l'infini des sujets de drames, de comédies, de proverbes. Aussi me paraît-il bien téméraire qu'on veuille condenser de telles œuvres, réduire de si gigantesques récits aux dimensions restreintes d'un drame. Pouvez-vous vous figurer l'*Iliade* convertie en une seule tragédie devant durer à peine trois heures de représentation ? Que deviendront alors, vous demanderez-vous avec angoisse, ces tableaux grandioses des conseils royaux, des entrevues, des interventions divines, des batailles, des funérailles, des adieux, qui se succèdent, si riches de couleur et de majesté, dans l'épopée du poète grec ? Non, on n'agit pas ainsi à l'égard d'Homère ; on prend une seule de ses pages, ainsi que firent Eschyle, Sophocle, Euripide et tant d'autres après eux, et cette seule page suffit pour inspirer et remplir un drame tout entier.

Monte-Cristo n'est pas l'*Iliade*, je le veux bien. Néanmoins, par la conception comme par l'exécution de ses récits, par la richesse de son imagination, par le coloris de ses peintures, par ses fières envolées, par son souffle, par la hauteur enfin de son génie, notre grand Dumas était un parent du grand Homère. S'il n'a pas embouché la vieille trompette épique, il a tiré du moderne clairon des sons assez éclatants pour que bien des générations après la nôtre soient encore frappées de la puissance de ses vibrations.

Et ce sont précisément ces vibrations puissantes que nous n'entendons plus dans le drame tronqué que nous a donné, le mois dernier, le théâtre de la Porte-Saint-Martin. Par bonheur, tout le monde a lu *Monte-Cristo ;* mais, si par hasard quelqu'un des spectateurs accourus à la représentation avait négligé de lire le chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas, je suis bien certain qu'il n'aurait rien compris à cette succession hâtive de tableaux, merveilleux certes, mais trop rapides pour opérer sur lui l'impression voulue et en outre mal rattachés les uns aux autres en raison des mutilations qu'a dû subir le roman pour devenir le spectacle d'une seule soirée.

Toute la première partie du sujet, depuis l'arrivée du *Pharaon* jusqu'à l'évasion du château d'If, si attachante dans le roman, est dans le drame d'une déplorable faiblesse, et cela en dépit d'une mise en scène irréprochable, de décors superbes et du talent des acteurs. C'est que tous ces tableaux, courts, tronqués, sans développement, sans lien, paraissent invraisemblables, presque ridicules. Ainsi en est-il, par exemple, de la mort de l'abbé Faria. Cette mort survient trois minutes à peine après l'entrée en scène de l'abbé, et encore pendant ces trois minutes le malheureux abbé doit-il s'évanouir trois fois ! Aussi, quand dans le reste de la pièce Monte-Cristo répète qu'il est resté quatorze ans prisonnier au château d'If, est-on tenté de lui crier : « Veux-tu bien te taire, Gascon ! »

La seconde partie, c'est-à-dire l'œuvre de justicier accomplie par Monte-Cristo, est beaucoup mieux posée, plus développée et par suite plus claire et plus émouvante. Il y a bien encore, par-ci, par-là, des lacunes regrettables, des mutilations, des situations mal ou plutôt trop peu expliquées, comme les scènes de la maison d'Auteuil, l'arrivée d'Andréa et du major Cavalcanti, mais d'autres tableaux sont en tous points admirables, empoignants, dignes du chef-d'œuvre. Au premier plan se place celui de l'auberge du pont du Gard, *la scène de la Carconte*, comme on l'a appelé depuis. Cette scène est à elle seule tout un drame admirablement construit et ajoutons aussitôt admirablement joué ; on en suit avec angoisse les poignantes péripéties tandis qu'au dehors la tempête fait rage, que le vent fait battre les vitres du logis et que l'éclair guide de ses lueurs sinistres le bras des assassins. Très intéressante aussi est la réunion chez de Morcerf ; on suit avec émotion les entretiens successifs de Monte-Cristo avec Mercédès, avec de Morcerf, avec Danglars, avec Villefort ; mais combien plus émouvantes encore sont les entrevues de Monte-Cristo et de Mercédès venant supplier celui qu'elle aime de ne pas tuer son fils !

La mise en scène, je tiens à le répéter, est merveilleuse, et certains décors méritent mieux que d'être vus en passant. Quant aux artistes, ils sont mal à l'aise dans leurs rôles écourtés. Taillade ne peut rien tirer de celui de l'abbé Faria ; Desjardins fait ce qu'il peut pour nous présenter un Villefort à peu près dessiné ; Péricaud est pourtant superbe dans Caderousse ; Garnier est un médiocre Edmond Dantès, mais un excellent Monte-Cristo. Mme Honorine atteint l'idéal tragique dans la Carconte, et Mlle Hausmann est une touchante Mercédès.

Malgré tout, on voit avec plaisir les silhouettes de ces personnages dont les aventures nous ont tant intéressés jadis quand nous lisions avec une fureur dévorante les œuvres d'Alexandre Dumas. Seulement, en sortant de la représentation de *Monte-Cristo*, il m'a semblé que je venais de feuilleter ce roman à nouveau dans une édition magnifiquement illustrée, mais que, pressé par le temps, j'avais dû à chaque coup de main tourner cinquante pages à la fois.....

Est-ce que l'Odéon va se transformer en tribune ? Après le *Bourgeois républicain* de M. Albin Valabrègue, ce théâtre nous donne une autre pièce politique avec les *Deux Noblesses* de M. Henri Lavedan. Mais tandis que la première n'était qu'un tout petit acte gai, vif, pimpant, rapide, prétexte ingénieusement dramatique d'un exposé de théories sagement socialistes, la seconde affecte les allures d'une véritable comédie de mœurs et pousse la prétention jusqu'à nous montrer en contact des représentants de ce qu'on appelle encore les diverses classes de la société. Nous y voyons des nobles, des bourgeois, des ouvriers : l'aristocratie, le capital, le travail ; l'action de ces divers éléments se combine ingénieusement avec une intrigue amoureuse dont l'auteur, habile dramaturge, a fait l'intéressant canevas des développements de sa thèse sociale.

Au premier acte, le meilleur nous a-t-il semblé, nous sommes introduits dans le cabinet de travail d'un M. Roche, riche industriel. M. Roche est en conversation avec son fils Henri, un beau garçon de vingt-cinq ans. Par ce dialogue nous apprenons que M. Roche, né de parents français, a été élevé en Amérique, qu'il a été d'abord simple ouvrier, mais qu'ayant épousé la fille de son patron, il est revenu en France, où, grâce à son initiative, à son activité et aussi aux capitaux de sa femme, il a pu se lancer et réussir dans la grande industrie. Il a découvert des puits de pétrole, fondé pour leur exploitation une usine qu'il dirige aujourd'hui. Il a trente mille ouvriers sous ses ordres, une fortune de plus de vingt millions ; il est officier de la Légion d'honneur et jouit d'une considération égale à son mérite.

Son fils Henri, qu'il a associé à ses travaux, est un grand admirateur de son père, mais au fond il ne professe qu'un goût médiocre pour l'industrie. Il s'y attache par devoir, mais sans passion ; d'autres idées le hantent : son rêve serait de vivre en aristocrate et non en travailleur, de jouir en délicat des revenus de ses millions, de voir s'ouvrir devant lui les portes des vieux manoirs et des hôtels du noble faubourg, et de s'adonner librement aux plaisirs raffinés permis à leurs hôtes blasonnés. Il souffre de n'avoir ni aïeux ni armoiries. Ces goûts instinctifs, naturels chez le jeune homme, héréditaires même, — l'avenir nous l'apprendra, — s'affirment avec d'autant plus d'énergie qu'il s'est épris de Mlle Suzanne de Touringe, fille du marquis de Touringe, dont le manoir est voisin de l'usine.

Nous apprenons bientôt que cet amour est partagé par la jeune fille. Au cours d'une visite faite par le marquis à l'industriel, les deux jeunes

gens se trouvent par hasard un instant seuls. Dans cette scène franche, enlevée, hardie, Henri et Suzanne se jurent éternelle fidélité, mais l'un et l'autre sont bien décidés à ne s'unir qu'avec le consentement de leurs pères. Au même moment paraissent M. Roche et le marquis de Touringe. Henri s'arme de courage et demande au marquis la main de Suzanne.

Avec une courtoisie tout aristocratique mais avec une fermeté non moins chevaleresque, le marquis oppose à cette demande un refus formel. Jamais il ne donnera sa fille à un roturier, jamais surtout il ne la donnera à un roturier riche; il ne veut pas que dans son monde on puisse dire qu'il s'est mésallié pour redorer son blason. M. Roche, non moins correct que le marquis, réplique : « Je refuse de mon côté mon consentement à mon fils; vous ne voulez pas vous mésallier, monsieur le marquis, et j'entends, moi, ne pas me désallier. » Et plusieurs fois, dans le courant de la pièce, M. Roche exposera ces mêmes principes d'intransigeance bourgeoise. Il s'est fait lui-même, il ne veut pas entrer dans une maison où l'on semblera l'accepter par grâce; la véritable noblesse est celle que l'on acquiert par soi-même; celle des aïeux, on la ramasse.

Dans d'autres scènes d'exposition non moins habiles, sinon aussi intéressantes, nous faisons la connaissance de Mme Roche, femme soumise et aimante; de la marquise de Touringe, frivole à souhait; d'un vieux docteur, noble par son nom, bourgeois par principe et par sa profession, trait d'union entre l'usine et le manoir; d'un contre-maître de l'usine, un certain M. Moret, à l'allure louche, homme de confiance de M. Roche, mais qui le trahit en excitant les ouvriers contre leur patron; enfin de deux députés, l'un royaliste, l'autre socialiste. Nous entendons aussi beaucoup parler d'une Mme Durieu, chez qui tout ce monde fréquente et que tout ce monde vénère. C'est à n'en point douter une bonne vieille, douce, indulgente et qui dépense en bonnes œuvres le meilleur de son argent.

Au second acte nous sommes dans son jardin. Le contre-maître Moret, démasqué par son patron, a été renvoyé de l'usine; il vient demander à parler à Mme Durieu, qui le recevra dans une heure, après la réunion du comité de l'œuvre de « la Frontière. »

— Une frontière, qu'est-ce que c'est que cela? demande alors Moret au jardinier de Mme Durieu.

Le pauvre jardinier est bien embarrassé pour donner une définition, cependant il trouve celle-ci, la meilleure peut-être : une frontière, c'est ce qui sépare deux pays...

— Deux pays, réplique Moret en haussant les épaules, mais il n'y a qu'un seul pays!...

— Ah! oui, la France!... s'écrie le jardinier triomphant.

— Imbécile! la terre, le monde tout entier, dit Moret, qui s'en va en grommelant et en laissant le jardinier ahuri.

Nous voici renseignés. Ce Moret est un sans-patrie, un anarchiste. A son retour il nous initiera à ses moyens de propagande. Sa bombe à lui est d'une espèce toute spéciale; sa dynamite, c'est le scandale; il triom-

phera des riches et des grands en les diffamant; il pénétrera les secrets des familles, il découvrira les taches cachées, et il précipitera les capitalistes dans la fange et dans la misère en divulguant leurs faiblesses, leurs chutes, leurs ignominies.

Il vient demander à Mme Durieu qu'elle intervienne auprès de M. Roche pour obtenir sa réintégration; mais il exige qu'elle obtienne cette réintégration, et il va jusqu'à lui poser ses conditions. Mettant aussitôt ses théories en pratique, il lui dit d'un ton menaçant : « Vous ne vous appelez pas madame Durieu, vous êtes la princesse d'Aurec. Votre mari, le prince d'Aurec, s'est brûlé la cervelle parce qu'il s'était fait pincer trichant à son cercle. En vain vous le nieriez : j'étais alors agent de la Sûreté, et c'est moi qui devais arrêter le prince escroc. Mais vous aviez un fils, qui vous fut enlevé par une parente qui avait quelques raisons de n'avoir pas confiance en vous. Ce fils, vous le cherchez depuis trente ans; eh bien! ce fils est vivant, je sais où il est, et si vous obtenez ma réintégration, je vous le dirai, mais seulement alors. » La pauvre Mme Durieu n'obtient pas la réintégration exigée; il est vrai qu'elle n'ose pas faire la confidence à Roche du marché dont elle est une des parties.

Entre temps il y a eu la réunion du comité de « la Frontière », scène épisodique, mais fine satire de ces œuvres de bienfaisance inventées par les riches pour se dispenser des devoirs plus lourds de la vraie charité; il y a aussi une entrevue d'Henri et de Suzanne, qui ont échangé un premier et timide baiser sous les yeux de la bonne Mme Durieu qui feignait de dormir.

Au troisième acte, la grève a éclaté dans l'usine Roche. Les députés se démènent. Les ouvriers formulent deux revendications : une augmentation de salaire et la réintégration de Moret. M. Roche reçoit les délégués. Les deux députés qui doivent assister à l'entretien se dérobent; c'est le moment de se montrer, ils se cachent. Par contre, Moret arrive avec ses anciens camarades. L'industriel accorde en partie satisfaction à la première revendication de ses ouvriers : il augmentera les salaires, non point pourtant dans les proportions demandées. Quant à la réintégration de Moret, il s'y refuse absolument.

La scène manque d'ampleur, peut-être aussi de sincérité. Il semble que l'auteur ait tout à coup reculé devant la solution de l'effrayant problème qu'il posait, mettant ainsi en conflit et en présence le capital et le travail. La lutte n'est pas nettement engagée, la solution reste vague, et il nous est impossible de prendre parti. Roche a trop vite fait de démontrer à ses ouvriers qu'il est leur véritable ami et que leur intérêt est de reprendre leur travail, et les ouvriers ont aussi trop vite fait de se laisser convaincre par leur patron. A peine hasardent-ils quelques gestes, quelques objections timides. Est-ce bien ainsi que les choses se passent?

Moret pérore seul; se voyant lâché par les camarades, il tire son dernier argument : « Il vous dit qu'il est un des vôtres, s'écrie-t-il, qu'il s'appelle Roche; eh bien, il vous ment, il est prince, et son nom est le prince

d'Aurec! » Roche, d'abord surpris, tire bientôt parti de cette attaque inattendue, et dans une brillante riposte achève de se concilier ses ouvriers en leur disant : « Oui, c'est vrai, j'étais prince, mais j'ai voulu me faire ouvrier, j'ai travaillé comme vous sous un patron, je suis descendu comme vous dans la mine, et je ne dois ma fortune qu'à moi-même. » C'est entendu, la grève est finie, et Moret vaincu sort en rugissant. Mais malheur à nous! si, en raison de sa défaite, il allait se rallier à la théorie de la dynamite genre Ravachol ou Vaillant!... M. Lavedan nous laisse perplexes.

Henri a assisté à l'entretien; son rêve est réalisé : il est donc prince, fils de prince et de prince authentique. Ah! comme il reproche alors à son père d'avoir renoncé à sa noblesse, de l'avoir ainsi sacrifié, lui, son fils. Mais Roche se fait gloire, au contraire, d'avoir réussi en devenant roturier.

Le marquis de Touringe, sa fille, Mme Durieu, arrivent à cet instant. Henri, tout ému, encore sous le coup de la révélation qui vient de lui être faite et de sa discussion avec son père, va au marquis et lui dit : « Vous avez connu le prince d'Aurec? — Oui, certes! répond le marquis, et je me trouvais au cercle le jour où il fut surpris trichant au jeu. — Vous en avez menti! s'écrient Henri et son père. Je suis son fils, dit Roche. »

Mais Mme Durieu intervient. On ne se battra pas. Elle raconte le suicide du prince et défend sa mémoire : « De quel droit? lui dit le marquis. — Je suis sa veuve, » répond-elle en s'affaissant. Roche se jette à ses pieds en s'écriant : « Ma mère! » et la bonne dame le presse avec tendresse dans ses bras. Le marquis de Touringe ne s'opposant plus au mariage, Suzanne épousera Henri, mais elle veut s'appeler Mme Roche. Henri, au contraire, à qui les actes de l'état-civil donneront certainement raison, veut qu'elle s'appelle la princesse d'Aurec.

La pièce est superbement jouée, et il n'y a qu'à louer dans l'interprétation : Albert Lambert dans Roche, Fénoux dans Henri, Delaunay fils dans le marquis de Touringe, Rameau dans Moret, sont admirables de vérité et de naturel. Mme Tessandier est une majestueuse Mme Durieu, et Mlle Rose Syma une adorable fille de marquis. Dans leurs rôles secondaires, MM. Duard, Samary et Berthet, Mmes Grumbach, Gerfaut et Dunoyer ne méritent pas moins nos éloges.

Et cependant, quand le rideau tombe, malgré les qualités de l'œuvre et de l'interprétation, on éprouve comme une déception, comme un malaise. L'intérêt n'a pas faibli un seul instant, l'attention a été sans cesse sollicitée, et on a suivi toutes les péripéties du drame avec une émotion réelle. La pièce est donc d'un maître. Pourquoi ce je ne sais quoi inexprimable qui vient tout à coup refroidir l'admiration et arrêter l'enthousiasme? Pourquoi? Mais certainement à cause de ce manque de crânerie de l'auteur au moment psychologique, pour parler le langage courant. M. Lavedan a un peu trop imité les députés qu'il a mis en scène, il s'est dérobé à l'heure

où il fallait se montrer. La question politico-sociale qu'il voulait traiter, — le titre de sa pièce en est une preuve, — au fond ne l'est nullement. Et même, en poussant plus avant la critique de l'œuvre, on peut dire que grâce aux réticences, aux ménagements, aux demi-mesures, aux arguments voilés de la thèse, aux circonstances bizarres qui amènent le dénouement, la conclusion, la morale, si l'on veut, qui s'en dégage est diamétralement opposée à celle que l'auteur semble avoir voulu en tirer et qu'il voulait certainement imposer à notre esprit.

Qui triomphe en effet? Est-ce la noblesse de mérite, si exaltée pourtant pendant ces trois actes, ou la noblesse de race, si cruellement flagellée? C'est la noblesse de race dans les personnages de Suzanne, d'Henri et du marquis de Touringe. En somme, ce n'est pas parce qu'il est le fils d'un travailleur honnête et intelligent qu'Henri satisfait son amour, mais parce qu'il est le petit-fils d'un prince voleur. Et Roche, l'âme pensante et agissante de la pièce, tombe au dénouement dans le troisième dessous. Et les travailleurs, où sont-ils alors? Ah! bien oubliés et leurs revendications aussi. Et les députés? Enfuis. Et l'anarchiste Moret? Éclipsé.

Peut-être M. Lavedan eût-il dû prendre un tel sujet corps à corps, se mesurer sans crainte avec lui ou ne pas le tenter s'il n'était pas décidé à aller jusqu'au bout. Certes, c'eût été du courage, de la témérité, de l'audace même que d'affronter une telle lutte; mais le péril attire les braves, et M. Lavedan me paraît assez fort et assez bien armé pour n'avoir rien à redouter des plus chaudes batailles.

C'est un rôle très modeste, trop modeste même, qu'a rempli M. Antoine dans son dernier spectacle du Théâtre-Libre. Il a joué ce que le programme appelait « la partie de lecture ». Le *Missionnaire*, que faisait représenter M. Marcel Luguet, n'était, en effet, toujours d'après le susdit programme, ni un drame, ni une comédie, ni un vaudeville, mais un « roman théâtral ». Par ce titre de roman théâtral, l'auteur expliquait son intervention directe à certains moments de la représentation; cette intervention s'opérait par l'intermédiaire d'un lecteur chargé de nous expliquer les états d'âme des personnages en scène. Or, ce lecteur, c'était M. Antoine. Et puisque nous avons commencé par parler de cette partie de lecture, une des innovations de la pièce le *Missionnaire*, finissons-en de suite avec elle avant d'entrer dans l'étude du sujet.

Durant toute la représentation, la scène a été divisée en deux parties inégales; l'une, la plus grande, a changé d'aspect aux divers actes, a été le cadre même du drame qu'on pourrait appeler actif; l'autre, de beaucoup plus restreinte dans ses dimensions, nous a représenté invariablement une sorte de loge, pauvre et nue; le mobilier, réduit à sa plus simple expression, se composait d'un seul fauteuil et d'un petit guéridon; on apercevait bien dans le fond une cheminée, mais sans nul doute cette loge avait été dévalisée par des cambrioleurs, car on n'y voyait ni pendule, ni candélabres, ni vases, tout avait été emporté. Sur l'unique fauteuil épargné par

les voleurs cupides était assis le lecteur, M. Antoine, et sur le modeste guéridon auquel il s'appuyait était posé un livre, le roman théâtral de M. Marcel Luguet.

Au lever du rideau, M. Antoine nous a lu quelques pages de ce roman, mais bien inutilement, car, en raison de la voix basse et sourde et du ton monotone du lecteur, il n'a pas été possible de saisir un seul mot. Convenons aussitôt que cette lacune n'a nui en aucune façon à l'intelligence du drame. Par la suite, M. Antoine s'est mieux fait entendre, et alors nous nous sommes rendu compte que l'auteur nous expliquait non seulement *l'état d'âme* des personnages dont il interrompait le jeu, mais encore et surtout l'influence exercée et subie par les objets extérieurs, les tentures, les fauteuils, le rayon qui filtrait à travers les rideaux des fenêtres, l'ombre qui s'épaississait dans les coins obscurs de l'appartement, le grand arbre d'ici, le banc rustique de là-bas, le mur de la caserne d'en face, et cela dans un style prétentieux, bigarré, superbement décadent. A d'autres moments ces subtilités extra-psychologiques étaient remplacées par des indications absolument puériles telles que celles-ci : « Raoule vient alors en courant vers son oncle », ou : « A ce moment Henri rejoignit Jacques dans le jardin » ; mais, que diable ! nous le voyons bien, et dans ce cas le fameux lecteur était pour nous aussi incommode, aussi agaçant que ces voisins abusivement complaisants qui éprouvent le besoin de se pencher à tout instant à votre oreille pour vous expliquer ce qui se passe sur la scène.

Aussi le public a-t-il montré son agacement; en bon prince, cependant, car il a pris le bon parti de rire ou de pousser des « ah ! ah ! » ironiques toutes les fois que M. Antoine, interrompant le jeu de ses acteurs, reprenait sa fâcheuse lecture.

Une autre innovation de ce spectacle a consisté dans une imitation réaliste de la conversation dans les salons; les acteurs étaient séparés en plusieurs groupes, et dans chacun de ces groupes on causait à haute voix, de telle sorte que trois ou quatre personnages parlaient à la fois. Résultat : on n'en entendait aucun. Si le public, comme dans la scène du jugement des *Plaideurs,* se composait d'un seul personnage, il lui serait possible, en pareil cas, de monter sur la scène, de se mêler à l'un des groupes, et de suivre au moins une conversation ; mais comme il n'en est pas ainsi, et qu'il doit rester en place, il faut qu'il se contente de percevoir des sons qui s'entrechoquent, sans rien comprendre. Ah ! comme on éprouvait la démangeaison de crier : « Mais voulez-vous bien vous taire, les autres là-bas ! » Et le lecteur qui a eu la cruauté de ne pas nous expliquer ce qui s'était dit d'intéressant dans tout ce brouhaha ! Bien inutile décidément, ce lecteur ! Oui, bien inutiles, bien superflues toutes ces innovations à propos d'un drame comme tous les autres drames, à part ces bizarreries, et d'un sujet très ordinaire, qu'il serait peut-être temps d'exposer au moins dans ses grandes lignes.

Une jeune fille de vingt-deux ans, Raoule de Juigneux, est amoureuse de son oncle, Bernard de Juigneux, lequel compte cinquante-six printemps,

et je dis printemps à dessein, car Bernard de Juigneux est resté jeune. Mais Raoule a été élevée par lui, il est son père intellectuel et moral; c'est grâce à ses leçons, à sa direction, que Raoule est devenue la femme intelligente, supérieure qu'elle est, car lui, Bernard, le chef de la famille des Juigneux, est un homme supérieur. Son frère Barthélemy, le père de Raoule, s'incline humblement, trop humblement même, devant lui, qu'il appelle son maître. Aussi Bernard ne peut-il accepter l'amour de la jeune fille, ne veut-il pas surtout le partager, et c'est avec horreur qu'il en envisage la conclusion logique, le mariage, parce qu'une telle union lui paraît incestueuse. Raoule, — et il la conseille dans ce sens, — devrait épouser Jacques Rehon, un ami d'enfance, qui l'aime du reste passionnément. Mais conseils et prières sont inutiles. Bernard réalise aux yeux de la jeune fille l'idéal rêvé; elle n'aimera jamais un autre que lui.

Pour lutter contre cette passion, qu'il se sent sur le point de partager, Bernard persuade à son frère Barthélemy de voyager, de faire visiter à Raoule la Suisse et l'Italie. Pendant leur absence, lui-même s'applique à oublier Raoule avec ses maîtresses, car, je l'ai déjà dit, Bernard de Juigneux est resté jeune.

Et ici même se place une scène un peu bien réaliste : tandis que Bernard est seul dans sa garçonnière, une Mme de Marcenay, femme d'un officier de marine et maîtresse quelque peu délaissée de Bernard, vient le relancer. Le commencement de la scène fait croire à une rupture, mais peu à peu le raccommodement s'opère et aboutit à la conclusion que vous devinez : Bernard et sa maîtresse quittent le salon et gagnent la chambre... La scène reste vide et le lecteur croit nécessaire de nous expliquer l'état d'âme des fugitifs. Soins superflus! Nous avons tous compris, et quand Bernard revient en disant : « C'est fait! » il n'a nul besoin, pour nous mieux éclairer, d'ajouter à ce bref mais complet renseignement le geste par trop suggestif de rajuster sa cravate. Le bon public riait à se tordre.

Mais voici que Raoule, à peine arrivée en Suisse, n'a pas voulu continuer son voyage. Elle a obligé son père à la ramener à Paris. C'est Barthélemy qui vient informer Bernard de ce retour inopiné. Fureur et imprécations de Bernard, qui maudit son frère, se maudit lui-même, se roule, s'écroule sur les meubles, se pâme en sanglotant; la scène est d'une violence exagérée, presque inexplicable; quant au pauvre Barthélemy, il se contente de pleurer à chaudes larmes et de maudire, sur un rythme plus apaisé, sa propre faiblesse, son impuissance, sa bêtise. Quelle ganache que ce Barthélemy de Juigneux!

La conclusion de tout cela, c'est que Raoule se rencontre, dans la garçonnière de son oncle, avec sa maîtresse, Mme de Marcenay; que là elle reproche à son père, qui arrive aussi à cet instant, sa lâcheté de ne pas oser la donner à Bernard, qu'elle aime; à Bernard elle reproche aussi sa lâcheté de ne pas oser braver le monde et la prendre pour femme; elle accable Mme de Marcenay de ses sarcasmes, et puis, mettant un revolver sur son cœur, elle se tue.

Mais où est le missionnaire dans tout cela? direz-vous, car la pièce a pour titre : le *Missionnaire.*

Oui, il y a en effet un missionnaire qui ne sert pas à grand'chose dans l'action, mais qui se venge furieusement en nous faisant deux sermons en un nombre infini de points. Il s'appelle Henri de Juigneux et est le fils de Bernard. Il est veuf, comme son père. C'est la douleur de la perte de sa femme qui a fait de lui d'abord un religieux, puis un missionnaire. Il est du reste brouillé avec son père, et il est descendu à Paris chez son ami Jacques Rehon, le prétendant malheureux à la main de Raoule.

Ah! il a de la patience, Jacques, d'écouter ce missionnaire bavard qui s'oublie, tout en fumant sa pipe, à lui raconter, sans lui faire grâce d'aucun détail, la mort de sa femme, sa mise en bière, son enterrement, puis cet apostolat là-bas chez les noirs, ses voyages, ses rêveries, ses méditations. Puis il prie Dieu, récite des versets latins de psaume, sans jamais tarir, sans jamais s'arrêter. Cet infatigable orateur reparaît au dénouement, au moment où Raoule vient de se suicider. Alors il se penche sur le cadavre de la jeune fille, au secours de laquelle nul des autres n'a songé à courir, et il entame un discours interminable mais sans doute éloquent sur les bienfaits de la colonisation, car son père Bernard, converti à ses idées, se décide à partir avec lui pour l'Afrique.

Malgré ces longueurs, malgré les bizarreries prétentieuses que nous avons signalées d'abord, l'œuvre mérite d'attirer l'attention; certaines scènes sont bien venues, nettement posées et intéressantes, surtout dans les premiers actes; le caractère de Raoule est bien dessiné; le sujet après tout en vaut un autre, et si l'obstacle qui s'oppose au mariage de Bernard et de Raoule était d'une autre nature, moins psychologique, moins conventionnel, le développement gagnerait certainement en clarté et en intérêt. Dans les bonnes scènes, le style est aussi plus simple et plus dramatique; c'est encore dans ces scènes-là que les acteurs de M. Antoine se sont montrés égaux à eux-mêmes; dans le reste de la pièce, à certains moments surtout, ils nous ont paru très inférieurs à leur valeur ordinaire.

M. Marcel Luguet aurait donc tout à gagner à remanier son roman théâtral et à en faire un véritable drame; transformation facile, ce nous semble, puisqu'il s'agirait surtout de supprimer, de réduire à quatre les six tableaux dont nous avons été les spectateurs parfois impatientés, et d'alléger quelques phrases. Si, en outre, les cambrioleurs qui avaient dévalisé la loge du lecteur pouvaient y faire une nouvelle incursion, la rendre absolument inhabitable, et forcer à la retraite ce lecteur de malheur, M. Luguet devrait s'en féliciter, car ils lui auraient rendu service.

CAMILLE BAZELET.





LE MOIS MUSICAL

LETTRE D'ARIEL A Mme LA COMTESSE VIVIANE DE BROCÉLYANDE

L'évolution musicale : l'*Hymne à Apollon.* — La Musique de 1440 à 1830, à la Salle d'Harcourt (5e, 6e, 7e, 8e et dernière séances, de Gluck à Beethoven). — Ludwig Van Beethoven et Richard Wagner. Symphonies et fragments dramatiques exécutés dans les grands concerts : Lamoureux, d'Harcourt, Colonne, Conservatoire ; les chefs d'orchestre Mottl et Hermann Lévi au Châtelet. — *Tristan et Yseult,* à Bruxelles. — Les concerts spirituels et la semaine sainte à Saint-Gervais. — Le *Requiem* de Gounod et les *Béatitudes* de César Franck, au Conservatoire. — Les envois de Rome ; œuvres de Grieg ; œuvres posthumes de G. Lekeu ; la musique russe sous la direction de M. de Winogradski, à la Salle d'Harcourt, etc., etc. — A l'Opéra, *Thaïs* et la poésie mélique ; à l'Opéra-Comique, première de *Falstaff :* Giuseppe Verdi et Richard Wagner ; les interprètes. — Ames et Saisons : l'éternel devenir et la « mélodie de la forêt ».

Lundi soir, 30 avril.

RETOUR du vernissage. Demain, comtesse, « tout conjugue le verbe aimer » : du moins, le Poète l'affirme avec la Nature[1], et je préfère son ordre du jour à celui des meetings versicolores. Donc, à demain les affaires sérieuses. Ce soir, cédant à vos injonctions plus persuasives qu'une caresse, je me hâte de rédiger pour vous tout l'arriéré de mes notes musicales, cendres toujours brûlantes d'autres amours à peine évanouies. Maître de la douleur, le sage ancien a prétendu qu'il pourrait être heureux même emprisonné dans le métal incandescent du taureau de Phalaris ; et serait-ce une hyperbole des brises d'avril, il me semble que l'enfer même serait frais comme une oasis pour l'être assuré de la foi d'une amie fidèle ou plein du vivant souvenir des chefs-d'œuvre ; je ne sais ce que l'abîme futur nous réserve : mais, à travers l'imprévu des jours, comme pendant la Terreur aujourd'hui centenaire, le sincère dilettante trouvera de la joie sous tous les régimes : parmi les catastrophes soudaines, déclins ou renouveaux, qui sait ? il gardera la sérénité de Socrate, déjà livide, mettant du soleil dans la prison morose et sur les larmes de ses familiers pensifs par ses propos déjà célestes, il sera pareil au contemporain de ce prince des sages, qui sur le penchant ombreux de l'Acropole, à l'abri d'un bel arbre pacifique, parmi les folles

[1] *Contemplations*, livre II, 1 : *Premier mai.*

joueuses de flûte couronnées de violettes sombres et les blonds esclaves à la joue en fleur, levait harmonieusement la coupe léthifère avec ce mot : « A la santé du beau Critias ! » Voilà le geste beau, celui des victimes. Ciguë, guillotine et le reste ne prévaudront jamais contre le rêve. Et s'il existe un deuil réel, c'est l'adieu au chef-d'œuvre, le dernier regard au crépuscule sur une toile aimée que d'autres yeux posséderont, la remembrance incertaine d'une ample mélodie qui clamait naguère dans l'orchestre et dans notre âme :

L'oubli ! l'oubli ! c'est l'onde où tout se noie,
C'est la mer sombre où l'on jette sa joie !..[1]

Le chant s'éteint, le marbre se brise, la passante s'éloigne, l'esprit vacille : et, ce présent soir, que ne puis-je restaurer sous mon front une délicate architecture de féerie dont le soleil faisait tous les frais, la matinée dominicale de Pâques où l'âme rajeunie par la tiédeur nouvelle fredonnait sans anachronisme au sein des clartés joyeuses le *Preislied* de Walther ! Dans la rue blonde, un ancêtre végétal débordait orgueilleusement d'une clôture chétive et la cloche riait dans l'air pur. Sur nos mémoires chancelantes, toute renaissance a le parfum de la nouveauté ; le meilleur de nos pensées dort au fond de ce qui ne sera pas écrit, jamais. La lumière est optimiste. Alors, je bénissais l'Académie Française d'avoir fait choix d'un artiste littéraire (une fois n'est pas coutume),

Véronèse des mots troublants, Heredia[2].

Et maintenant... ce compte-rendu demandé, c'est donc une évocation, presque une résurrection ! Mais qui rendra la vie aux fleurs du souvenir ?

Froid chroniqueur, je devrai me contenter des faits, des noms survivants rehaussés de quelques dates sentencieuses, en traversant avec vous cette Légende des siècles musicale. La foi est une bien belle chose. Ivres aujourd'hui des complexités sonores, les wagnéromanes s'imaginent que leur idole seule existe, qu'elle seule résistera au temps, abolissant tout ce qui la précède. Cœurs simples, nous estimons aimer Wagner davantage en le considérant simplement comme le confluent génial où vinrent fatalement et logiquement s'épandre toutes les rivières éparses du passé. L'histoire admire mieux, puisqu'elle cherche à comprendre. L'amour aveugle n'est qu'un vain compliment à l'usage des frivoles mondaines : et moi, comtesse, guidé par votre regard qui est une intuition, que ne puis-je remonter jusqu'à la source des civilisations primitives, au vieil archaïsme exotique des mélopées langoureuses et des instruments bizarres, à l'heure où le chant bégayait sous les hypogées des temples ! Un long bourgeonnement de notes m'environne, mais mon souffle est trop peu

[1] *Contemplations,* livre II, 28 : *Un soir que je regardais le ciel.*
[2] Théodore de Banville, *Dans la Fournaise,* œuvre posthume ; 1891.

lyrique pour faire des papillons de ces billets doux. Sur l'un des « petits morceaux blancs », qui pointent malicieusement entre les pages du buvard, je lis : Fouilles de Delphes : *hymne à Apollon,* III[e] siècle avant J. C. Notation musicale gravée sur deux stèles de marbre au-dessus des syllabes du texte grec. Transcription et exécution à Athènes, le 29 mars dernier. Exécution à Paris, dans l'hémicycle de l'Ecole, puis à l'Institut. Les professionnels ajoutent[1] : mélodie exquise, mode dorien et rhythme pœonique (gamme de *mi* et mesure à 5 temps). — Qu'il m'est doux de revivre un instant musical sur « la divine feuille de mûrier jetée au milieu des mers » qui « vit éclore, pour la première fois, la chrysalide de la conscience humaine », dans la patrie des grands Tragiques où Gluck, Sacchini, Berlioz et Wagner ont puisé le souffle ou la forme de leur drame sonore, où le vieil Aristoxène définissait avec justesse le rhythme de l'ordre des temps, où le comique Phérécrate comparait le jeu déjà trop subtil des citharistes virtuoses au bruit des fourmis ! La musique grecque ne serait donc plus un mystère ? Le voilà ressuscité l'hymne qui chantait la victoire des intellectuels sur nos aïeux farouches et narquois ! Et dans la mélodie indéfinie, dans le chant chromatique qui suit la première période doucement et largement solennelle, devinez-vous ce que nos savants ont retrouvé ? la plainte naïve du berger de *Tristan, die alte Weise,* la vieille mélodie qui redit « autrefois » au seuil de la glauque mer. La chaîne se reforme.

Maintenant, franchissons la décadence antique de Mésomède et des poètes dilettantes, la transition byzantine où le noir plain-chant liturgique monte vers les fresques pâlissantes que Giotto, frère intellectuel de Dante, saura transfigurer plus tard, tandis qu'à l'aube italienne, les pieux continuateurs du bénédictin Gui d'Arezzo se penchaient avec amour sur les somptueuses enluminures des hymnes célestes[2], sur les palimpsestes obscurs des belles strophes antiques où sommeillait l'âme des nymphes à travers la nuit sublime. Et voici les longues heures moyen-âgeuses du romantisme chrétien (mon incompétence ne résoudra point le problème des *neumes*, demandez à notre fée Mab qui n'en sait guère plus long, mais la femme possède un aplomb qui l'inspire), voici les belles heures de la Renaissance, Flandres et Italie, que charme la science de Josquin de Près et d'Orlando Lassus, voici le rêve luxuriant des splendeurs vénitiennes où planent la sévère apogée du contre-point vocal et le grand nom religieux de Palestrina : première étape de l'Art dans la perfection technique et le sentiment glorifié. Dieu parle dans ces semaines saintes gravement mélodieuses qui viennent de refleurir à Saint-Gervais après trois siècles de silence ; et, dans la Sixtine romaine, les claires prières s'élèvent immortelles vers les ténèbres courroucées de Michel-Ange : *Urbi et Orbi.* Mais l'art instrumental, l'art humain bégaye encore : l'opéra commence, à Venise ; et, grâce aux premières séances historiques des concerts d'Har-

[1] Cf. Julien Tiersot (*Ménestrel* du 15 avril 1894).

[2] Par exemple, la *Bible de Conradin,* vers 1265 (Vente Spitzer; 1893) : une merveille.

court, nous avons déjà noté les lentes métamorphoses de la double évolution parallèle, science religieuse et naïveté séculière. Autre moment de grandeur parfaite, lorsque le *cantor* d'Eisenach, dompteur de la fugue, l'archange fait organiste, Jean-Sébastien Bach entr'ouvre la haute fenêtre[1] au sombre vitrail par où pénètre avec une bouffée d'air séraphique le trille adorable des candeurs agrestes. C'est par cette échappée toute moderne que le bon Haydn va pressentir la *Création* qu'il aimera, qu'il visitera, qu'il chantera, les *Saisons* où les yeux en pleurs de Beethoven sourd, errant sous les ramures d'Heiligenstadt, dicteront à son âme solitaire les tendresses moroses d'un panthéisme enivré. Le *paysage musical* a eu ses primitifs et ses maîtres ; il a maintenant ses impressionnistes.

Et cependant, qu'à Trianon comme à Vienne, l'âme et la nature s'expriment par la voix sans paroles des premières symphonies et des savants quatuors, le Drame lyrique doit au chevalier Gluck sa grâce et sa noblesse, filles d'Athènes. Sous la perruque à marteaux du vieux *cantor*, l'âme chrétienne rayonnait sur la bonhomie d'un calme front ; sous le catogan poudré du vieux chevalier, l'âme antique étincelle dans les yeux qui devinent Euripide à travers l'italien du signore Calsabigi et les rimes de M. du Rollet. On comprend l'effroi des Piccinistes : le 1er acte d'*Alceste* était plus que wagnérien pour l'époque ! Et l'héroïsme galant du siècle exquis palpite dans le Ve acte d'*Armide*, où les scènes passionnées alternent, en quel style ! avec un ballet délicieusement suranné, sicilienne et chaconne, chœurs des bergers et soli des nymphes célébrant le plaisir d'aimer :

Si l'amour ne causait que des peines
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant !

Le raisonnement n'est point irréfutable, mais la musique est plus convaincante. Pastorale que signeraient Prudhon et le divin Chénier. Mais devant la Révolution qui gronde, les bergers vont s'enfuir, comme au premier ré bémol de l'*Orage* beethovénien. Contemporain du docte Mozart et des naïvetés touchantes de notre vieil opéra-comique, le classique Gossec, émule du Conventionnel David, compose des hymnes fraternels ou des chants funèbres pour toutes les solennités des temps nouveaux, depuis le *Te Deum* orthodoxe de la Fête de la Fédération jusqu'aux chœurs patriotiques en l'honneur de la déesse Raison et de l'Être Suprême, parmi les ovations des bonnets rouges et des blanches *Muses sans-culottides*[2].

[1] Fonction poétique que M. Camille Bellaigue assigne trop exclusivement peut-être au seul Haydn (*Le Temps*, 1894). — Le *Paysage musical* est une thèse inédite. Avis aux chercheurs.

[2] Lire le beau travail de M. Julien Tiersot, biographe de Rouget de l'Isle : les *Fêtes de la Révolution française* (*Ménestrel*, 1894). — *Ma tante Aurore* (1802) de Boïeldieu, au Petit théâtre Vivienne.

Mais dans les accords larges du musicien comme dans les vers déclamatoires de Marie-Joseph de Chénier, la joie rétrospective des érudits retrouve l'atmosphère de la vieille France, l'inoubliable parfum de jadis qui inspira les vieux maîtres qui furent les adolescents de l'Art. Le Conservatoire est fondé, la gravité impériale captive la légèreté française, Cherubini obtient l'estime de Beethoven, son *Ouverture des Abencerages* a la force, la fermeté que Méhul hérite de Gluck sans renier l'amour des roses et la candeur de *Joseph*, la sobre puissance que le novateur Spontini développe magistralement sous l'ardeur factice de la rampe : *Olympie, la Vestale, Fernand Cortez*, au Ier acte éloquent avec ses chœurs barbares ou plaintifs, ses tutti splendides, ses airs classiques, sa déclamation large et simple, ses nerveux ensembles et son final sonore, — ces œuvres de style qu'embrase un nouvel orchestre, affirment, réalisent, délimitent la forme de l'*opéra*, sophistiquée par Rossini, exaltée par Meyerbeer, et dont le vieillard sublime des *Troyens* purifiera librement les nobles contours. Étudiez l'*Air de Séleucus* (dans la *Stratonice* de Méhul, 1792), et vous comprendrez le penchant de Berlioz pour Gluck.

Mais l'Allemagne tressaille : le cor de Weber enchante la romantique clairière, et la Barcarolle d'*Obéron*, qui langoureusement se déroule vers le rivage, évoque

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques...

Nord et Midi : en face de Rossini, qui ajoute son crescendo, sa grosse caisse, ses vocalises et son pittoresque parfois puissant à l'italienne gaminerie de Cimarosa, le dramatique enchanteur meurt sous les brumes de Londres en laissant à la pensive jeunesse de 1826 un durable exemple de style original et fier. Le prodigieux accord parfait qui ouvre la péroraison de l'*Ouverture du Freischutz* après le silence et les sourds pizzicati des basses de l'incantation sinistre, — cet éclair est un cri de la « couleur » : et la lyrique intimité de l'âme moderne habite mélodieusement l'âme de Schubert. Que dis-je ? Vous savez par cœur l'*Andante* de la *Symphonie inachevée* en *si* mineur, la werthérienne insistance voilée de la plainte poignante comme un obstiné souvenir, scandée par le pizzicato subtil des violoncelles, traversée d'éclats douloureux, et je vois toujours, en l'écoutant tout entier, un Obermann voyageur qui revient sous un décor d'automne, au bruit familial et lointain de l'heure. C'est inoubliable. Or, permettez-moi, comtesse Viviane, de franchir les temps pour saluer ici l'intelligence musicale de Mlle Éléonore Blanc, qui s'affirme cantatrice de caractère et d'avenir. *Eva* ou *Léonore*, interprète des *Mélodies* exquises de Schubert (ô l'*Attente*, de lignes si pures!) ou de l'*Adélaïde* beethovénienne (1796) au refrain de songe : « *Ma bien-aimée...* », elle met dans sa physionomie, dans sa voix, le sens des beautés sentimentales; elle a d'instinct le « foyer » qui la fait contemporaine des œuvres, phrasant en grande artiste, simplement, très brune avec un air de passion : diction pénétrante, un beau timbre, et du

style. La *Mélodie* précitée [1] remonte à l'époque tumultueuse où le jeune Beethoven rêvait dans la vieille Europe des De Marne et des Boilly : et la musique, art *jeune*, vraiment moderne, s'incarne tout entière dans l'indomptable créateur qui sublimisa ses forces. Depuis les *lieder* mélancoliques et les premiers *Concertos* timides jusqu'aux derniers grands *quatuors* à cordes, voilà une vie superbement vécue, un saisissant progrès, une vibrante évolution qui parle, épanouissant toutes les branches de l'idée, de l'harmonie et de l'orchestre. Génie vivifié par une époque, le Beethoven orchestral est un prodige qui ferait croire à l'antique réalité des colosses de légende. Chef d'orchestre lui-même, assez capricieux d'ailleurs et brusque, trop envahi par les nuances, il se grandissait dans la force, il se rapetissait dans la douceur, fier et sombre au pupitre; et, parmi les aristocrates qui applaudissaient le pianiste virtuose, combien se doutaient du nouveau Shakespeare, du Rembrandt des sonorités qu'il portait en lui ? Chacune de ses neuf *Symphonies* est comme une « beauté » nouvelle dont la hantise transforme, hélas! fugitivement, l'âme de son adorateur à sa chère image. Même dans les « petites symphonies », l'orchestre est une palette sonore sans précédent. Et quel langage en ce crescendo de style vivant : la toute classique *Symphonie en ut majeur*, que les contemporains trouvent trop *bruyante* (méfions-nous de nos jugements!), la sereine *Symphonie en ré*, qui n'avoue rien des noirs pressentiments de l'auteur, la grâce de la *Symphonie en si bémol* après l'ampleur de l'*Héroïque*, la *Symphonie en ut mineur* et la *Pastorale*, âme et nature, la *Symphonie en la*, miracle de beauté rustique, impétueuse et suave, qui raconte aussi bien que l'immense *Concerto en mi bémol* (1809) la tendresse paysagiste du puissant maître taciturne (le *Presto meno assai* est une idylle, et cette fin du *Finale!*...). Autre petite symphonie, la *Symphonie en fa, n° 8*, est un sourire de héros entre ses deux terribles voisines : pour les Parisiens qui n'ont lu ni Matheson ni Moschelès [2], les mouvements du capellmeister Hermann Lévi dans l'*Allegretto scherzando* et le *Menuet* surtout étaient une découverte. Un jeune vient de chercher une explication de cette bluette géniale [3] : « Qui sait si Beethoven, en un jour de détente, n'a pas voulu volontairement repasser par les sentiers aimés de sa jeunesse, s'arrêtant longuement aux choses jadis évocatrices, cherchant dans la cendre refroidie l'illusion envolée, sans insistance pourtant, car cette œuvre n'est pas élégiaque; qui sait s'il n'a pas voulu retrouver pour un jour la douceur d'être qu'en ce temps il goûtait; peut-être a-t-il tracé ces traits simples d'allure spontanée dans l'espoir de se suggérer l'âme d'alors, comme on s'entoure des choses du passé pour le revivre; qui sait si ce regard en arrière, demeuré inconsolé, n'a pas hâté la révolte conjurée encore, et motivé ce cri de détresse et d'espoir : la *IXe Symphonie ?* » Un Beethoven instinctivement barrésiste : qu'en dites-vous, madame ?

[1] 8e concert historique, Beethoven : *Ouverture d'Egmont, Adélaïde, quatuor XIII, op. 130, Symphonie héroïque.*

[2] Entretiens avec Beethoven, cités par Paul Dukas (*Revue hebdomadaire* du 14 avril 1894).

[3] Marcel Remy (*Ermitage* d'avril 1894).

L'autre soir, à ma fenêtre ouverte, interrogeant l'effigie très 1830, aux bandeaux plats (tout revient!) de Mme Camille Pleyel, « mon adorée Camille » des *Lettres intimes*, l'Ariel féminin de notre Berlioz[1], je songeais : quels beaux programmes, *historiques* toujours, on composerait avec les successeurs symphoniques de Beethoven, avec la jeunesse romantique de Mendelssohn et de Schumann, de Berlioz et de F. David, de Chopin, de Thalberg et de Liszt, sans oublier les Italiens à la mode et quelques-uns de ces « ronds-de-cuir » de l'Art[2], qui s'évanouirent de stupeur aux premières tenues aériennes du *Prélude de Lohengrin*[3]. L'histoire est une juive errante : Kundry séductrice ou misérable, pauvresse ou fille-fleur; l'Absolu rêvé, c'est Parsifal, le Pur Simple, le chevalier-*Credo*. Duel éternel.

Deux maîtres ont glorifié « le culte du Héros » : Beethoven, en célébrant un Bonaparte idéal; Wagner, en ranimant *Siegfried*,

> Soleil épanoui dans l'azur de la mort,

parmi les harpes du Walhalla, les chanterelles plaintives et les avalanches radieuses des sonorités éphémères. Cette *Mort de Siegfried* est la scène fondamentale du *Ring;* et sur l'ivresse d'aurore du bûcher, une *Voix funèbre* monte vers Brünnhilde :

> Pleure, fuis! tu n'es plus à la Walküre blonde,
> Et par l'ordre d'Erda je rends la Bague d'or
> Aux eaux du Rhin profond, générateur du monde[4].

Alpha et oméga du drame, les trois ondines gracieuses nagent et lutinent, en brandissant l'Anneau. Wotan va périr. Mais comme elle plane, indestructible, la *Liebeserlösung*, la lumineuse mélodie de l'amour dont le baiser délivre, de l'amour que saluaient d'un souvenir à peine murmuré les froides lèvres de la mort, et qui sourit victorieux sur les cendres du couple héroïque, sur le crépuscule des divinités coupables, sur l'effondrement du Walhalla dans le noir abîme, tel il s'insinuait, dans le *duo* surnaturel, aux thèmes de légende et de tendresse, aux phrases féminines et guerrières de Siegfried et de Brünnhilde enlacés à l'heure matinale du départ pour la joie bondissante des aventures; tel il chantait au matin glorieux où l'Adonis du Nord, image du soleil, éveilla superbement l'Endormie : « *Heil, siegendes-Licht!* » « Salut, soleil, salut, victorieuse lumière! » — Et, contraste! dans une précédente glorification de l'amour, le poète musicien, « lecteur de l'Inconscient », appelait la nuit, complice du philtre, invoquée par la blonde Isolde : « Que l'ombre soit! » — « *O sink hernieder, Nacht der Liebe!* »,

[1] Alors Mlle Camille Moke (*Lettres intimes*, juillet-octobre 1830).

[2] Mot de Rubinstein sur cette époque de transition.

[3] Weimar, 28 août 1850.

[4] Dernier tercet du *Sonnet* de Pierre Louys : *Voix funèbre;* le vers précédent est de Pierre Quillard (*Gotterdammerung*, Sonnet). Cf. les travaux de MM. Schuré, Mendès, Ernst, etc.

soupire le nocturne vaporeux sur les intervalles du thème de *Rêves* [1], au IIe acte, « Descends sur nous, Nuit de l'Amour, enlève-moi la notion de l'être, affranchis-moi de l'univers... Les spectres des souvenirs et les fantômes illusoires, l'auguste divination de l'obscurité sainte éteint tout cela! Dès que l'œil du Jour maudit s'est fermé, les étoiles du bonheur épandent leur pâle sourire... Cœur à cœur et lèvre à lèvre, ô Nuit, berce-nous dans le néant sans réveil... Le monde s'efface : et c'est nous qui sommes le monde... » Le poète ondoie comme la réalité mystérieuse; heureux les petits orgueils claquemurés dans leurs petits systèmes! Mais voilà donc le paroxysme d'idéal qui apparaît aux natures baudelairiennes de notre décadence plus ou moins sincère comme le faîte de l'art sonore : poème et poésie, vers enfiévrés ou polyphonie merveilleuse, elles y reconnaissent le portrait transfiguré de leur désir. C'est la science inspirée de *Tristan*, la grande œuvre amoureuse, du *Niebelungenring*, la grande œuvre légendaire, de *Parsifal*, la grande œuvre chrétienne, qui créa tous les petits NÉO-quelque chose de nos crépuscules. Mais un chef-d'œuvre est toujours supérieur à ses thuriféraires qui n'en retiennent qu'un profil : la Musique exprime l'éternel, pensait Wagner, et j'ai voulu exprimer l'Amour. — Depuis Gœthe, le symbolisme allemand n'était point monté plus haut, et le grand drame engendre la grande symphonie.

A l'avenir de résoudre ce problème qui tourmente l'Europe artiste, des plages italiennes jusqu'aux « steppes néo-wagnériennes » où s'achemine la nouvelle école russe : *les Rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression* [2]. Après le triomphe de l'*opéra* qui absorbait la poésie (?) dans la musique, voici l'avénement du *drame musical* qui subordonne la musique au poème. La musique est femme : elle s'était de bonne heure émancipée de la virile autorité du poème; après un divorce séculaire, une réconciliation commence. Le drame grec nous hante; Wagner nous obsède. Mais quelle formule tiendra la balance égale?

En attendant, voici une innovation qui date. Depuis le *Roi de Lahore*, les œuvres de J. Massenet ont ce trait distinctif, qu'elles marquent une tentative. Il y a juste dix ans, la délicatesse originale de *Manon*, son plus bel ouvrage et qui restera, réalisait spontanément, dans plusieurs scènes, le projet de l'Allemand Benda dont parle la correspondance de Mozart, de ce compositeur obscur qui se dégoûta sur le tard de la musique, assurant qu'une fleur lui procurait plus de jouissance : glisser sous le dialogue un orchestre obligé qui souligne discrètement la situation. Vous vous souvenez du menuet lointain, pendant que Manon interroge avec une feinte insouciance le comte Des Grieux : c'était ravissant. Et, dans *Werther*, que de trouvailles pareilles! — Plus loin, en plein italianisme mondain, l'auteur

[1] *Poème*, esquisse pour *Tristan*, très bien dite par Mme Héglon, au concert Lamoureux du 1er avril. — Fragments de *Rheingold* (1er tableau) et de *Gotterdammerung* (*duo du prologue*, mort de Siegfried et *marche funèbre*, scène finale); MM. Gibert et Fournets, Mmes Héglon et Marcy.

[2] Titre de la thèse de M. J. Combarieu; Paris, 1894.

de l'*Enlèvement au Sérail* ajoute : « Je sais que dans un opéra il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique... la musique fait tout oublier... Des vers, certes la musique ne peut s'en passer, mais des rimes pour des rimes, rien de plus fatal ; la pédanterie des auteurs les perd, eux, leurs poèmes et la musique [1]... » Eh bien, dans une intention plus scrupuleusement dramatique, le librettiste de *Thaïs* va plus loin : supprimant la rime, il côtoie la prose rhythmée ; c'est le poème mélique, cher à M. Gevaert, écrit « presque en vers ». L'innovation est moindre, si l'on songe que les plus grands compositeurs musiquaient jusqu'ici, selon la recette de M. Jourdain, de la prose sans le savoir. Mais c'est un pas décisif vers l'intime solidarité souhaitée entre le discours poétique et le rhythme musical. Peut-être faudra-t-il encore se montrer plus intransigeant, plus musicalement poète, trouver une forme littéraire moins « amorphe », découvrir l'accent suggestif, comme la *vers-mélodie* de Richard Wagner, qui engendre insensiblement la période musicale. Et pourquoi le musicien lettré de nos jours ne bâtirait-il point son poème, au moins ses « paroles » ? Berlioz et Mme Holmès ont prêché d'exemple. Mais qui donc est assez boulevardier pour prétendre que J. Massenet guette les bravos, à l'affût de l'inédit ? C'est étonnant combien la Ville-Lumière a le cliché vivace ! Enthousiaste de Bayreuth, J. Massenet se résigne, depuis *Esclarmonde*, à soumettre la libre effusion de ses dons si personnels à la rigueur des poétiques nouvelles : l'inspiré qui pourrait écrire d'un ample trait de plume tant et tant de phrases faciles, d'airs applaudis et de mélodies féminines, s'astreint aux lois sévères du drame, de la déclamation presque toujours, parfois du *leitmotiv*, qui jettent un peu de monochromie sur sa manière actuelle. Et *Thaïs*, ne l'oublions pas, est une « comédie lyrique » où de charmantes senteurs de fraîche oasis s'évaporent dans le désert pompeux du palais Garnier. Toutefois, ce n'est pas en vain que l'on naît musicien ; et le maître est récompensé de son effort vers le mieux par plusieurs trouvailles encore, par de jolis coins de poésie très musicale : la patriarcale psalmodie des cénobites et le tableau de la *Thébaïde*, le rire amusé des belles filles, les ironies de Thaïs, prêtresse de Vénus : *Qui te fait si sévère ?....*, sa coquetterie : *O mon miroir fidèle, dis-moi que je suis belle*, son adieu à Erôs : *L'amour est une vertu rare*, précédé de la fervente *Méditation ;* l'orchestre intéressant toujours, subtil, persuasif, enjôleur, parfois brutal, parfois étincelant (dans la *Tentation*, supprimée depuis) ; la chaleur un peu théâtrale de la dernière scène d'une philosophie si haute, anatole-française. Pénétrez les détails. Au demeurant, mes chers Parisiens, un tel désintéressement esthétique n'est pas trivial.

Mais, pour du nouveau, en voici ! Verdi wagnérien. — « *Falstaff ! Falstaff !* » c'est le docteur Caïus qui entre en bourrasque, à l'hôtellerie de la Jarretière, réclamant son or au très respectable drôle. Pour toute ré-

[1] *Correspondance* de Mozart (Manheim, 12 novembre 1778. — Vienne, 27 septembre 1781). — Cf. *Préface* de *Thaïs* par M. Louis Gallet.

ponse, majestueuse insolence. Le docteur est éconduit. Et, sur un *tutti* de tonnerre, la trogne rubiconde de Sir John Falstaff Esquire tourne au lie-de-vin, quand il déclame son apologie aux deux chenapans Bardolphe et Pistolet, ses complices. La gravité ventripotente des cuivres s'impose aux rhythmes alertes. Mais il faut déchanter : refus des soudards de se charger de la correspondance amoureuse du maître à l'adresse de deux jolies bourgeoises riches. Long *monologue de l'Honneur*, curieux avec ses temps d'arrêt, ses bassons narquois qui singent les *non* réitérés du cas de conscience où le grand seigneur décavé fait les demandes et les réponses. Emportement du maître, qui chasse les compères moliéresquement, vous comprenez.

IIe tableau : A Windsor, le jardinet de Mr Ford. Commérages féminins. Lecture des lettres du vieux faune : peu crédule, un cor anglais la souligne. Mrs Alice Ford et Mrs Meg Page ont reçu chacune identiquement la même lettre! on savoure le document, et le babil d'Alice, de Miss Nannette sa fille, de Meg et de Mrs Quickly, la rusée voisine, court dans un *quatuor* vocal sans accompagnement. Le dialogue est alerte, la conversation vive, l'ensemble très naturel. Et le *quatuor* devient un *nonetto* syllabique à double mesure, polyphonie et polyrhythmie vocales d'un touffu bien scénique, quand Ford, soupçonneux, parle en même temps que Caïus, Bardolphe et Pistolet, et que le jouvenceau Fenton soupire gentiment vers la blonde Nannette, à la cantonade. De l'action surtout, du mouvement déjà, un brio méridional.

IIe acte, IIIe tableau : Falstaff cause toujours avec le vieux Xérès. *Mea culpa* des chenapans, très drôlement construit. *Révérence :* c'est Mrs Quickly, l'entremetteuse par occasion, qui fort cérémonieuse et discrète, assigne à ce crâne de Forain moyen-âgeux un rendez-vous avec Alice *de deux heures à trois* (l'histoire éternelle, me glisse Puck; l'heure seule a un peu changé, on dîne si tard!). Puis accourt Mr Ford, qui se fait annoncer comme un certain Fontaine porteur d'une belle panse d'écus et d'un beau vin de Chypre. Le bon accueil de Falstaff lui révèle son infortune prometteuse de cornes bien authentiques; une fois seul, il braille un peu ridiculement, et, sérieux, l'orchestre éclate : mais Ford est marié, c'est son excuse.

IVe tableau : Nouveaux commérages pour préparer le piège. Mrs Quickly narre et dépeint gaiement sa mission délicate : *Révérence* et *de deux heures à trois* sont devenus des *leitmotive* vocaux, presque parlés, qui amusent. L'œil émerillonné, le vieux beau vient flirter avec Alice : « Quand j'étais page du duc de Norfolk, j'étais tout mince, tout mince, tout mince, » lui raconte-t-il; mais n'est-ce pas une maladresse de faire appel aux souvenirs? « J'aurais passé dans un anneau », un léger frisson d'alto vole comme la brise, le quatuor est aussi diaphane que l'éléphant d'aujourd'hui est lourd. Papageno par-ci, Leporello par-là, les érudits notent des affinités avec le style de Mozart; les ignorants en ont même noté davantage. Le mari survient à temps, tout comme dans *Tartufe*, serviteurs et voisins se précipitent, tohu-bohu général, tourbillon d'enfer, « Je te happe, je t'attrape... »,

un paravent abattu démasque Fenton et Nannette qui roucoulent, et patatras! le galant obèse, caché dans le panier au linge, est déposé d'un peu haut sur la Tamise, parmi les blanchisseuses.

IIIe acte, Ve tableau : Une place, le soir. Falstaff a mis de l'eau dans son vin. Le fat abomine la femme. *Révérence!* c'est encore Mrs Quickly, et la pauvre bêtise virile l'emporte. Donc, nouveau rendez-vous accepté, pour minuit, dans la forêt, sous le terrible chêne de Herne; nouveau complot féminin, où les sonorités les plus sombrement fantastiques des cors et des bois commentent la légende du *Chasseur noir*.

VIe tableau : Minuit, sous bois. *Nocturne* de Fenton : *Une bouche baisée...* — *Comme plante arrosée*, répond Miss Nannette encore invisible (autre *leitmotiv* vocal, rappel du Ier acte). Les pseudo-fées conspirent et disparaissent. Arrive Falstaff, très ému, qui a célébré avec un orchestre étonnant le trille envahisseur du monde. Nouveau flirt avec Alice, nouveau guet-apens dans l'ombre fraîche. Et tout s'achève par une « cérémonie » funambulesque, une pastorale féerique où la fée Nannette chante exquisément, où Sir John bafoué, lardé, roulé, se redresse : « C'est mon esprit qui fait l'esprit des autres! » Le coquard, c'est le docteur Caïus, qui vient avec Nannette, sa fiancée voilée : le voile tombe, c'est Bardolphe! Fenton épouse et Mr Ford a la tête libre. Fugue générale, en l'honneur du rire et de l'immortelle comédie humaine. Rideau.

Ce soir, une bande sur l'affiche : par indisposition subite de Maurel, *Gérald*-Clément et *Lakmé*-Landouzy roucouleront printanièrement. *Falstaff* aurait-il le sort du *Flibustier?* Non, sans doute, car *Falstaff* est un triomphe, un délire, un vertige, un fétiche pour les Parisiens emballés qui se ruent vers la location, si heureux, sous couleur de comédie musicale, de wagnérisme macaronique et de *Maîtres-Chanteurs* à l'italienne, de jouir de la verve latine et des élans rossiniens. Nous retournerons à Cimarosa, avec un grain de « polyphonie », je vous le mande. Et par Wagner, ce qui sera plus drôle. Le signe de ralliement, succès de *Falstaff*, c'en est l'écriture, le procédé bien vu, l'évolution très loyalement wagnérienne du juvénile octogénaire qui a serti, remarquons-le, sa flamme bien personnelle dans la formule à la mode : un bon exemple pour nos jeunes. L'Italie est très allemande à l'heure qu'il est... Compensations d'ici-bas, l'auteur de *Rienzi* avait débuté, une année avant le maître futur de la *Traviata*, par l'opéra italien; aujourd'hui, le trouvère dramatique couronne sa vie d'artiste par la comédie déclamée. Mais, somme toute, rien de wagnérien, — ni de shakespearien, — que le cadre, en cette bouffonnerie grasse et franche. Crier au chef-d'œuvre musical serait d'une diplomatie cruelle. Encore et toujours trop peu de musique, au goût des mélomanes : mais c'est l'écueil du genre, le vice du temps, le plomb dans l'aile ; voudriez-vous des roulades ? Ni préludes, ni morceaux, très bien, mais l'*idée* n'a que rarement la fantaisie ample et neuve. Une certaine monotonie fatigante provient de l'abus du syllabisme et des caquetages ; quelques scènes de transition paraissent longues, sèches et vides. La scène des Fées a la suavité joliette

d'un Diaz. L'orchestre surtout est remarquable : vérité constante de l'expression dramatique, appropriation curieuse aux détails multiples, mélange magistral de souffle, de grâce et de verve, il excelle en rhythmes et en timbres qui peignent, coloré toujours, jamais énorme, parfois saccadé, heurté, étriqué, décousu, violent sans préparation, criard sans panache, voire un peu canaille. Dame! ce n'est pas le fleuve invisible de Bayreuth. Et tout coloriste a ses malechances. L'humoriste Goncourt ne reproche-t-il pas au romantique Delacroix « des rouges de cire à cacheter de papetier en faillite » ?... Interprétation *di primo cartello* (soyons Milanais). A côté de Maurel, chanteur lassé, mais beau comédien, — la joie des sens esthétiques c'est Marie Delna (Mrs Quickly) : la vraie joyeuse commère de Windsor, — Rabelais, Rubens et Shakespeare ; la neige opulente de sa gorge, ses lèvres rouges de sève malicieuse, ses yeux d'ironie qui s'emplissent de rêve, sa désinvolture bourgeoise et jeune, la jovialité gracieuse de sa démarche, l'hypocrisie comique de ses gestes dignes, les intonations populaires de sa voix grave, composent une synthèse, une révélation dans une révélation : que sont devenues *Marceline, Charlotte, Didon* la reine éprise du fils de Vénus[1] ?

Mais, après la blague, je ne sais pourquoi la vie paraît plus amère. Il est bon d'oublier la double humanité, « gobeuse » ou « fumiste », dans un anéantissement solitaire au cœur de la Nature. Attique douceur des jours passés ! Le matin du 4 avril, je lisais *la Cendre*[2] au Luxembourg, sous la fenêtre d'où un siècle en arrière, la veille de l'échafaud, Camille Desmoulins sentimental contemplait ces beaux arbres ombreux déjà du printemps vert en évoquant Lucile :

Rien qu'un peu d'or léger couronnant de vieux murs :
Qu'ils sont loin les grands soirs de Cythère ou d'Athènes,
Mythiques bois sacrés, Acropoles hautaines
Qui prêtent leurs splendeurs à nos songes obscurs !

Rien qu'un peu d'ombre grise effrangeant des cieux purs :
Qu'ils sont loin les beaux chants des placides fontaines
Miroirs émerveillés de dryades lointaines,
Qui versent leur mystère à nos blêmes azurs !

Ni fronton polychrome émergeant des collines,
Ni parterre étoilé de larmes cristallines : —
Mais dans la vieille cour un platane en émoi.

[1] Première de FALSTAFF à la Scala de Milan, le 9 février 1893 ; à l'Opéra-Comique, le 18 avril 1894. *Comédie lyrique* en 3 actes et 6 tableaux de MM. Arrigo Boïto et G. Verdi, version française de MM. Paul Solanges et Boïto. Les excellents interprètes sont tous à nommer : Maurel (*Falstaff*), Soulacroix (*Ford*), Clément (*Fenton*), Barnolt (*Bradolphe*), Belhomme (*Pistolet*), Carrel (*Caïus*) ; Mmes Delna (*Mrs Quickly*), Landouzy (*Nannette*), Grandjean (*Alice*), Chevalier (*Meg*). Direction de M. J. Danbé.

[2] Le roman très délicatement cruel du très moderne et spirituel Fernand Vandérem.

Et simple évocateur d'idéal éphémère
Dont les frémissements transfigurent un *moi*,
D'un bel arbre est éclos ton printemps, ô Chimère!

Et ne me dites jamais, comtesse, que l'illusion est plus douce que la réalité, puisque, sans la réalité, l'illusion tombe. Sans acteur, plus de rôle; sans poète, plus de poème; sans humanité, plus de poésie. Oui, mais la *Joconde* noircit dans l'or; et nos regards sont éphémères. Si l'instinct du Beau, ou simplement le préjugé peut-être, demeure insatisfait du drame musical, l'expérience y trouve une image du Vrai très éloquente. Notre siècle est un réaliste. Et notre pensée qui fuit se mire dans la mélodie continue, Viviane, dans la *mélodie de la forêt*.

Pour envoi terrestre :

RAYMOND BOUYER.





CHRONIQUE



N sait l'importance toujours croissante qu'ont prise les réunions annuelles des délégués des sociétés des Beaux-Arts des départements, par le nombre des lectures qui y sont faites et par le zèle extrêmement méritoire dont les érudits de la province s'évertuent à faire preuve dans leurs recherches de tout ordre sur l'histoire de l'art en France. La session de 1894, la dix-huitième depuis la fondation, s'est tenue, du 27 au 31 mars, dans l'hémicycle de l'école des Beaux-Arts. Elle n'a pas été moins féconde que les précédentes en communications intéressantes : plus de quarante mémoires y ont été lus.

Les séances ont été présidées successivement par M. Edouard Millaud, sénateur, qui, dans son allocution, a formulé le vœu de voir s'établir entre les sociétés des Beaux-Arts et le comité central des relations moins intermittentes, en instituant, à l'époque des vacances, des assemblées régionales ; par M. Edouard Garnier, conservateur du musée de la manufacture de Sèvres, dont l'allocution a eu pour sujet l'historique de ce musée ; par M. Charles Nuitter, archiviste du théâtre de l'Opéra, qui a rappelé la part que les questions de théâtre et de musique avaient eue dans les communications faites à chaque session depuis les débuts de l'institution ; par M. Louis de Fourcaud, professeur à l'école des Beaux-Arts, qui a entretenu l'assemblée de notre histoire musicale. A cette même séance,

M. Henry Jouin, secrétaire-rapporteur du comité, a donné lecture du rapport général sur les travaux de la session. Voilà bien des années que le délicat et érudit écrivain d'art assume la tâche de résumer, dans ce rapport général, le bilan de chacune des sessions ; il le fait toujours avec une conscience impeccable et à la fois une ingéniosité d'aperçus et l'élégante souplesse d'une forme qui ne laisse pas soupçonner le labeur considérable que nécessite, en un tel travail, l'extrême complexité du sujet. Cette fois, M. Jouin s'est exprimé ainsi, au début de son rapport :

Venise avait perdu son peintre, Tiziano Vecelli, emporté par la peste qui ne fit pas moins de 40.000 victimes dans la seule ville des doges. Peu après, les flammes dévoraient le palais ducal. Le doge Sebastiano Venerio, celui-là même qui avait commandé les flottes de la République le jour de la victoire Lépante, s'éteignait attristé au lendemain de l'incendie. Véronèse penchait vers son déclin. Une sorte de désespérance s'empara des esprits, et le jour ou les Vénitiens durent élire un chef, ce fut le nom de Niccolo da Ponte, un vieillard de quatre-vingt-huit ans, qui sortit de l'urne. Il semblait que personne n'ambitionnât plus de gouverner un peuple décimé. Au dire des esprits chagrins et sans ressort, Venise avait vécu. Niccolo da Ponte, doge sans palais, ne se laissa pas abattre. Il convoqua sur la place Saint-Marc, les architectes, les peintres, les sculpteurs, les joailliers, les orfèvres, les enlumineurs que la mort avait épargnés. La population, curieuse d'assister à ce recensement audacieux, envahit la *piazza*. On commentait l'acte téméraire du doge. — Combien seront-ils ? disaient les sceptiques. Et des voix de répondre : — Ils viendront cinquante, Venise n'a plus d'artistes ! Les sceptiques eurent tort. Niccolo da Ponte vit aborder au mole de la *piazzetta* des gondoles sans nombre, et lorsque les maîtres, obligeant la foule à leur livrer passage, se furent massés sur la *piazza*, ils étaient deux mille. Le visage du vieux doge s'épanouit. — « Le temps ne m'appartient plus, dit-il, mais qu'importe ? Votre nombre est un présage de gloire. Vous êtes les forces vives de la République. Venise a recouvré l'espérance. Mon œuvre est faite ! »

Ce spectacle n'est pas sans grandeur, et cependant, messieurs, je sais quelque chose de non moins grand dans sa simplicité : ce sont vos assemblées annuelles. Vous aussi, vous savez grouper les peintres, les sculpteurs, les architectes d'une grande nation sur un point unique du territoire. Vous allez les prendre dans toutes les régions, vous évoquez leurs personnalités à travers les siècles, et, fidèles à l'invitation du ministre des Beaux-Arts, vous revenez invariablement chaque année dans ce lieu privilégié. Les plus grands maîtres vous font escorte, mais volontiers vous assurez aux humbles le bienfait d'une réparation. Vous vous plaisez à rappeler au jour les méconnus et les oubliés. A l'exemple de Niccolo da Ponte, vous pourriez dire : « Les maîtres provinciaux ont recouvré l'espérance. » Mais, je vous en prie, gardez-vous bien d'ajouter jamais : « Notre œuvre est faite ! » Non, messieurs, votre œuvre est trop belle, trop généreuse, trop féconde et trop juste pour que vous cessiez un jour de l'aimer et d'y jeter vos forces, votre intelligence, votre cœur. Votre œuvre est toute française. Soyez donc remerciés de l'avoir choisie et de l'accomplir sans défaillance.

Après avoir accordé un souvenir à Victor Schœlcher, sénateur et membre du comité des sociétés des Beaux-Arts, décédé depuis la précédente session, le rapporteur consacre une brève notice aux mémoires lus par leurs auteurs au cours de la session actuelle. Ce serait retomber dans d'oiseuses redites que de louer à nouveau l'heureuse concision et le tact parfait dont M. Henry Jouin a le secret pour mettre en relief les traits essentiels et l'exacte signification de chacun des quarante-trois mémoires qui constituent l'apport de la dix-huitième réunion. Comme tous les ans,

cette sorte de synthèse lumineuse et précise, groupant tant d'études diverses par leurs objets, est digne de tous éloges. En voici le conclusion :

Je ne puis prendre congé de vous, messieurs, sur une parole qui aurait le caractère d'un désir ou d'un conseil. Le succès de votre dix-huitième session est de ceux dont il faut vous remercier.

On raconte qu'un voyageur, cheminant dans le désert au trot de sa monture, aperçut, gisant dans un pli de terrain, un être abandonné, sans forces, mourant de faim, qui fit appel à sa pitié. Le cavalier s'empressa de descendre et se mit en devoir de secourir ce malheureux. Mais lui, se redressant tout à coup, saute sur le cheval de son bienfaiteur et s'éloigne au galop en ricanant. Le voyageur dépouillé, s'adressant à son voleur : « Ne dis jamais à personne que tu m'as trompé, tu découragerais les hommes de faire le bien ! »

Messieurs, ce n'est pas là votre destin. Vous aussi, vous cheminerez souvent dans le désert. L'erreur, l'indifférence ou l'oubli ont fait le vide autour des artistes du passé. Les monuments se sont écroulés ; les institutions ont perdu leur forme ; telle gloire ancienne est sans vestiges pour les hommes de notre temps. Vous avez assumé la mission généreuse de restituer hommes et choses dans leurs splendeurs d'autrefois, et vous vous penchez amoureusement sur toutes les ruines. Où l'œil ne discerne aucune trace, où l'esprit ne soupçonne aucune gloire, vous pressentez l'effort, les larmes, le génie, et ni la poussière des archives, ni les déceptions inséparables de toute investigation pénible ne vous rebutent. En retour, messieurs, quelle joie dans la foule des méconnus, des oubliés que vous rappelez à la lumière, que vous replacez à leur rang de mérite. Aussi avec quelle gratitude n'êtes-vous pas salués par tous ces rudes praticiens de l'ancienne France, les Sevin, Lottmann, Ducastel, les de Loisy, Deruet, Garnier, Bardin, Vimeux, Lorthior, Hubert Cailleau, Maucord, Pourchez, Ingres et Bouchardon, tous deux éclipsés par le renom de leurs fils, les Parrocel, les Jacob, Chevillard dépouillé par Van Boghem, que sais-je encore, il faudrait les nommer tous ! Et si je me reporte par la pensée à vos sessions antérieures, quelle légion magnifique, messieurs, que celle de tous ces maîtres reconnaissants que vous avez secourus, consolés et nommés à la tribune de l'opinion publique ! Mais vos obligés, ce ne sont pas seulement les peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, orfèvres ou musiciens dont j'évoque le souvenir en ce moment. La France d'aujourd'hui se sent émue par le réveil radieux de la France d'autrefois. Votre comité, messieurs, les pouvoirs publics qui ont charge de gloire dans le domaine de l'art, les lettrés, les amateurs et les artistes applaudissent à l'excellence de votre labeur. C'est pourquoi ceux qui ont mission de traduire le sentiment unanime et d'en bien marquer la profondeur se plaisent à proclamer très haut votre patience heureuse et superbe, votre sens critique qui découvre et condense, votre abnégation souriante, l'ardeur et l'amour que vous apportez à votre tâche patriotique. Dire ce que vous êtes, n'est-ce pas encourager les hommes à faire le bien ?

La séance solennelle de clôture, qui réunissait dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne les délégués des sociétés des Beaux-Arts et ceux des sociétés savantes, a été présidée par M. Spuller, ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes. Après un discours de M. Levasseur, de l'Institut, qui avait présidé les séances du congrès des sociétés savantes, le ministre a pris la parole et fait, en termes toujours heureux et souvent éloquents, l'éloge de la science et des sociétés savantes.

Nous sera-t-il permis d'exprimer notre étonnement de ce que M. Spuller, en cette harangue, n'ait accordé la moindre mention ni à l'art ni aux sociétés des Beaux-Arts, présentes pourtant à cette solennité, au même titre que les sociétés savantes ? Si bien que le nom même des sociétés des

Beaux-Arts n'a pas été prononcé une seule fois dans le discours du ministre. Cet étrange oubli est d'autant mieux fait pour surprendre qu'en toutes circonstances, et même en dehors de ses fonctions ministérielles, M. Spuller a toujours donné la preuve de l'intétérêt sincère et éclairé qu'il porte aux choses de l'art.

L'Académie des Beaux-Arts propose, pour le concours au prix Bordin, à décerner en 1896, le sujet suivant: *De l'influence des mœurs, des milieux, des croyances sur l'art de la peinture depuis le quatorzième siècle jusqu'au milieu du dix-neuvième.* Les mémoires sur cette question devront être déposés au secrétariat de l'Institut avant le 1er janvier 1896.

Pour le concours de paysage du prix Troyon, à décerner en 1895, l'Académie propose le sujet suivant: *Effet de crépuscule.* « Le tableau doit représenter une route bordée d'un côté par un massif d'arbres, de l'autre par des champs s'étendant au loin jusqu'à un horizon bordé par des collines. Au premier plan, un bouvier revient du labour avec un attelage de quatre bœufs. La lune se lève. »

Sur la proposition de la section de musique, l'Académie a décidé qu'il y avait lieu de pourvoir au remplacement de M. Charles Gounod, décédé.

Dans la même séance a eu lieu une audition de l'*Hymne à Appollon*, l'un des fragments musicaux récemment découverts dans les fouilles de Delphes. M. Th. Reinach, par qui a été faite la transcription de ce morceau, a d'abord donné lecture d'un mémoire dans lequel il a expliqué les circonstances de la découverte, la méthode qu'il a employée pour la trsnscription de la mélodie et ce qu'elle apprend sur la musique grecque. L'audition de l'hymne a eu lieu ensuite, chanté successivement en grec et en français par Mme Remacle, avec accompagnement de harpe et d'harmonium.

Les élèves de l'école des Beaux-Arts, admis au concours définitif de peinture pour le prix de Rome, sont : MM. Guinier, Charbonneau, Leroux, du Gardier, Laparra, Benner, Fiat, Descheneau, Desson et Trigoulet.

Pour le concours du prix de Rome, en sculpture, ont été admis en loge : MM. Desruelles, Champeil, Paul Roussel, Boucher, Rispal, Roux, Thomsen, Guillaume, Carli et Ducuing.

Au concours d'architecture sont admis : MM. Varcollier, Deperthes, Recoura, Umdenstock, Héraud, Lecardonnel, Dusart, Patouillard, Tony Garnier et Chifflot.

Voici la nomenclature des tableaux qui composent le legs fait à l'Etat par le peintre Caillebotte : de Manet, le *Balcon*, le *Portrait de femme à l'éventail noir*, le *Jeu de crocket* et des *Chevaux de course ;* de Renoir, le

Moulin de la Galette, une *Etude de femme*, la *Balançoire*, une *Liseuse*, la *Seine à Champrosay*, *Montmartre*, le *Pont de Chatou* et la *Place Saint-Georges*; de Claude Monet, le *Déjeuner*, trois *Vues de gares*, une *Chambre bleuie par la lumière*, trois *Vues de Vétheuil*, une *Vue d'Argenteuil*, les *Pommiers*, le *Mont Riboudet à Rouen*, des *Chrysanthèmes rouges*, trois esquisses de paysages et les *Côtes de la mer sauvage*; de Degas, *Femme sortant du bain*, *Au Café*, les *Figurants*, la *Leçon de danse*, *Danseuse en buste*, *Danseuse assise* et *Danseuse en scène*; de Cezanne, les *Baigneuses*, une *Marine*, deux *Paysages* et un *Vase de fleurs*; de Sisley, une série de huit paysages; de Pissarro, treize paysages datés de 1871 à 1879; de J.-F. Millet, un dessin au crayon et une aquarelle; enfin, de Caillebotte lui-même, une toile qui sera probablement les *Raboteurs de parquet*.

Un vol a été commis au musée du Louvre, dans la belle collection de boîtes et bonbonnières, jadis léguée à l'Etat par Lenoir. Deux de ces charmants objets, en or, ornés de semis de diamants et de rubis, et qu'on évalue à 3.000 et 2.000 francs, ont disparu de la vitrine où ils étaient exposés avec un certain nombre d'autres objets d'art analogues. M. Emile Molinier fait, tous les lundis, jours où le musée est fermé au public, son cours sur l'art de la miniature, et possède les clefs des vitrines qu'il ouvre, quand cela est nécessaire à son enseignement, afin de montrer de plus près les objets à ses élèves. En faisant son cours, un de ces jours derniers, il se disposait à ouvrir la vitrine dans laquelle étaient placées les deux boîtes volées, lorsqu'il s'aperçut que la vitrine n'était pas fermée à clef, et il constata en même temps la disparition des deux objets d'art. M. Monier avait-il laissée ouverte la vitrine par mégarde ? ou bien avait-elle été ouverte dans l'intervalle de deux cours ? Quant au voleur, on ne possède aucune indication qui ait pu révéler sa trace.

A l'occasion de l'exposition de Chicago, les promotions et nominations suivantes ont été faites, dans la Légion d'honneur, parmi les artistes exposants, sur la proposition du ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes :

On été promus au grade d'officier : M. Jean Béraud, Mlle Rosa Bonheur, MM. Lhermitte et Luminais, artistes peintres ; Boucher et Marqueste, statuaires, Léopold Flameng, graveur, et Massier, céramiste.

Ont été nommés chevaliers : MM. Auguin, Jean Benner, Victor Binet, Bordes, Brouillet, Buland, Delacroix, Guillon, Iwill, Maurice Leloir, Aimé Perret, Renouard et de Richemont, artistes peintres; Daillion, Labatut et Lombard, statuaires ; Brunet-Debaisnes et Léveillé, graveurs ; Frantz Jourdain et Sandier, architectes; Taxile Doat, chef d'atelier à la manufacture de Sèvres; Munier, chef d'atelier à la manufacture des Gobelins; Lacroix, chef d'atelier à la manufacture de Beauvais ; Joseph Chéret et Delaherche, céramistes; Rault, ciseleur; Brateau orfèvre.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, a été nommé chevalier, M. Yvon, architecte, constructeur des bâtiments de l'exposition tunisienne à Chicago.

M. Ernest Barrias, statuaire, membre de l'Institut, est nommé professeur chef d'atelier de sculpture à l'école nationale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Cavelier, décédé.

M. Luc-Olivier Merson, artiste peintre, membre de l'Institut, est nommé professeur de dessin à l'école nationale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Joseph Blanc, appelé à faire partie du conseil supérieur d'enseignement à la même école.

Le ministre de l'Instruction publique vient de charger M. Gérôme d'exécuter pour la galerie de l'Institut, le buste de Prévost-Paradol.

L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée par le baron Taylor, a tenu sa quarante-huitième séance annuelle à l'école des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Bouguereau. Ce dernier a adressé quelques paroles de regret au souvenir des sociétaires décédés dans l'année, puis il a fait connaître aux assistants les dons nombreux qui ont été faits au profit de l'Association. Une dame Cuny, notamment, lui a légué un immeuble estimé 500.000 francs. Un artiste peintre, Victor Biennoury, décédé en décembre dernier, lui a légué tous les objets, dessins, tableaux, livres, etc., se rattachant à son art, pour en faire tel usage qui lui conviendra. Au cas où l'Association jugerait à propos de vendre les objets compris dans ce legs, la somme qui en proviendra sera placée en rentes sur l'Etat et les arrérages serviront à instituer une ou plusieurs pensions de trois cents francs, portant le titre de « pension Biennoury ».

Une société des enlumineurs et miniaturistes français vient de se constituer, qui organisera prochainement sa première exposition annuelle dans la galerie de la rue de Sèze.

Sous le titre de Société populaire des Beaux-Arts, un groupe d'artistes et d'amateurs se sont réunis, qui se proposent, à l'aide de cotisations annuelles, d'acheter dans les diverses expositions des œuvres de jeunes artistes et de les répartir par voie de tirage au sort entre tous les adhérents. Le comité d'initiative de cette société a désigné pour son président M. Léon Bourgeois, député, ancien ministre des Beaux-Arts.

Le Conseil municipal de Paris a accordé une subvention de 300 francs au comité constitué pour élever à Molière un monument à Pézenas.

Sur l'initative d'un certain nombre de sociétés françaises et étrangères de photographie, un monument sera élevé par souscription à Daguerre dans la petite ville de Bry-sur-Marne où l'inventeur de la photographie passa la plus grande partie de sa vie et où reposent ses cendres.

La ville de Denain va ériger une statue au maréchal de Villars. Ce monument a pour but de commémorer la victoire du 24 juillet 1712, qui, après les revers éprouvés par nos armes dans la guerre de la succession d'Espagne, commença la série des succès qui aboutirent à la signature des traités d'Utrecht et de Rastadt. Le comité, qui compte parmi ses membres les sénateurs, les députés et toutes les notabilités du département du Nord, a chargé le statuaire Henri Gauquié de l'exécution du monument. Villars y sera représenté à cheval, l'épée à la main, entraînant ses soldats à la victoire.

L'Union centrale des Arts décoratifs a procédé au renouvellement du bureau de son conseil d'administration. Ont été élus : M. Georges Berger, président ; MM. Bouillet, Aynard, Guillaume et Corroyer, vice-présidents ; MM. Lefébure et Krafft, secrétaires ; M. Braquenié, trésorier.

Ainsi que nous l'avons annoncé, le 15 mai prochain s'ouvrira à Paris un congrès des Arts décoratifs, qui se tiendra à l'École des Beaux-Arts. Voici les questions qui seront traitées à ce congrès :

1° Du rôle et de l'influence de l'imitation en matière d'art et d'industrie ;

2° Introduction, dans les expositions des Beaux-Arts des départements et dans les musées permanents de province, d'une section des objets d'art industriel ;

3° De l'influence de la femme sur le mouvement artistique de notre pays ;

4° Les industries d'art et la loi militaire. Quels sont les moyens pratiques à recommander pour que les dépenses prévues par la loi militaire au profit des ouvriers d'art servent véritablement au développement de nos industries artistiques ?

5° De l'utilité d'un musée central des Arts décoratifs, de son développement et de son affiliation aux musées de province. Musées ambulants ;

6° Développement du musée des tissus par le dépôt, à la bibliothèque de l'Union centrale, des échantillons de l'industrie textile contemporaine ;

7° Enregistrement des modèles dus à l'art du sculpteur et de l'ornemaniste, destinés à constituer les archives de la propriété artistique et industrielle ;

8° Centralisation des photographies des œuvres d'art, architecture, sculpture, décoration et mobilier, par l'affiliation des amateurs et praticiens photographes à l'Union centrale ;

9° Enseignement primaire du dessin;

10° Enseignement du dessin géométrique pour les jeunes filles;

11° Unification des méthodes d'enseignement de la perspective ;

12° Introduction d'un cours d'histoire de l'art dans les lycées et collèges de garçons.

Outre les sujets précédents, l'Union centrale propose l'étude des questions suivantes :

1° Quel a été et quel doit être encore le rôle artistique de la France ? Quel résultat économique a-t-elle le droit d'espérer de son influence sur le goût public ? — Histoire des transformations des styles ; leur durée. — Le rôle qu'a joué la France dans l'évolution de la forme et du décor. — Comment s'est exercée la direction du goût; des influences qui ont modifié ce courant ; du caractère politique et social de l'art et de la mode. — Des moyens de cultiver le goût et de développer le sentiment du beau dans une démocratie.

2° Ce qu'on est convenu d'appeler le style, et qui est la forme décorative d'une époque, subit aujourd'hui une transformation plus rapide que jamais. Pourquoi ? — Le goût au XIX[e] siècle est devenu plus inconstant, plus changeant qu'aux autres époques. — Du danger de continuer cette récapitulation facile des choses du passé. — Les facultés créatrices de notre race ont été amoindries par cette nouvelle science ; elle tient lieu d'invention et engendre, aux dépens des artistes véritables, une foule d'imitateurs et de copistes qui sont un danger pour le génie national de la France. — Quels sont les moyens de réagir contre cette tendance ?

L'étude de ces deux questions pourra faire l'objet de mémoires qui seront soumis à l'appréciation d'un jury spécial de cinq membres choisis par l'Union centrale des Arts décoratifs.

Les mémoires des concurrents devront être remis au siège de l'Union centrale avant la fin de l'année 1894.

Un prix de 1.000 francs sera remis au meilleur travail que désignera le jury. Un autre prix de 500 francs pourra être décerné, ainsi que des mentions.

A la suite du dernier concours pour la nomination des professeurs de dessin dans les écoles municipales de Paris, une pétition, revêtue de plus de quarante signatures, vient d'être adressée par les concurrents au président du Conseil municipal de Paris, dans les termes suivants :

Nous, soussignés, candidats aux examens de l'enseignement du dessin, avons l'honneur de solliciter de la bienveillance du Conseil municipal de vouloir bien demander à la direction de l'enseignement de faire immédiatement une exposition publique de tous les

exercices donnés au dernier concours de la Ville, ce concours étant le seul à la ville de Paris qui ne soit pas montré au public ; nous osons espérer que le Conseil municipal voudra bien prendre notre demande en considération.

(*Suivent les signatures.*)

Pour répondre à l'invitation de l'Association artistique de Vienne, la Société des artistes français et la Société nationale des Beaux-Arts ont respectivement délégué, pour les représenter à l'inauguration de l'exposition internationale des Beaux-Arts qui a lieu actuellement dans la capitale de l'Autriche, MM. Léon Bonnat et Carolus-Duran. Au banquet d'honneur qui a été offert aux artistes étrangers ayant pris part à l'exposition, les deux artistes français ont tour à tour pris la parole et prononcé chacun une allocution qui a été fort applaudie.

M. Bonnat s'est exprimé en ces termes :

Messieurs, quand les artistes français vous ont envoyé leurs œuvres et ont nommé deux délégués à l'Exposition de Vienne, — mon ami Carolus-Duran et moi, — ils ont voulu vous donner une preuve de sympathie et d'amitié. Ces sentiments, d'ailleurs, ne datent pas d'hier, vous le savez. Il y a vingt et un ans, celui qui a l'honneur de parler devant vous est venu à Vienne pour la première fois. Bien que je ne puisse, — et je l'avoue à ma confusion, — ni écrire, ni parler, ni comprendre votre langue, il y a entre vous et nous une langue que nous comprenons tous, qui entraîne toutes nos sympathies, qui nous unit dans un même sentiment de camaraderie cordiale : c'est la langue universelle de l'art. Cette langue est non seulement celle que nous parlons aujourd'hui ; c'est elle qui survit à toutes les races, à leurs civilisations, à leur histoire, à leurs religions. C'est une langue si claire et qui tombe tellement dans le sens, qu'il n'est besoin ni de traducteurs ni d'interprètes pour que nous comprenions par elle l'âme des peuples même entièrement disparus. Cette langue est aussi universelle, parce qu'elle est soutenue des sentiments les plus nobles et les plus élevés qui soient sur terre, de ceux qui sont le reflet des œuvres mêmes de la divinité.

Messieurs, soyons fiers, nous tous qui sommes ici, de parler cette langue. En son nom, artistes autrichiens, nous, artistes français, nous vous remercions de nous avoir conviés à cette fête de l'art. Nous vous remercions de votre réception amicale, et nous levons notre verre à votre prospérité et à votre gloire.

Voici, tel que l'ont enregistré les journaux viennois, le texte de l'improvisation de M. Carolus-Duran :

Le beau soleil qui rayonne sur Vienne, et qui fait tout verdir et fleurir ici, éveille aussi les cœurs d'artistes et les ouvre comme de jeunes bourgeons. L'artiste est comme l'oiseau, il chante quand il a envie de chanter. L'artiste produit aussi quand il est poussé à produire. S'il travaille sans se sentir animé du feu sacré, il n'est qu'un avocat qui plaide une mauvaise cause. A Vienne, je me sens bien, parce que Vienne est une ville artistique. L'exposition actuelle en est un témoignage éclatant. J'y ai vu une grande foule qui ne faisait ni bruit ni bavardage, et qui s'arrêtait devant les œuvres d'art avec respect. Cela a fait sur nous une forte impression. Messieurs, vous nous avez donné deux fêtes pour une : votre exposition et cette réception amicale que vous nous offrez, une vraie fête du cœur. Nous vous remercions et nous vous souhaitons tout succès.

Les musées de Londres, comme on sait, restent fermés le dimanche. Périodiquement, quelque député libéral de la Chambre des communes invite ses collègues à voter un bill ayant pour but d'abroger cette restriction. Jusqu'à présent, la Chambre s'est toujours refusée à accueillir une telle proposition. Or, le Conseil communal de la Cité s'est montré mieux intentionné à l'égard de cette réforme : il s'est rencontré 88 membres de cette assemblée pour voter l'ouverture des musées pendant la journée du dimanche, et 88 pour demander le *statu quo*. C'est la voix prépondérante du lord-maire qui a tranché la question en faveur de ceux qui réclamaient l'innovation.

On sait que le prince Barberini Colonna di Sciarra, voulant échapper à la loi italienne du 28 juin 1871, connue sous la dénomination d'édit Pacca, qui frappe d'inaliénabilité les galeries et collections artistiques lorsque la vente a pour effet de faire passer à l'étranger les œuvres d'art, avait assigné le ministre de l'Instruction publique d'Italie « pour voir dire que ses diverses collections étaient libres entre ses mains ». Au cours de cette instance, et sur la demande du ministre italien, un décret du président du Tribunal civil de Rome autorisa la saisie de la collection litigieuse. Le gouvernement italien ayant acquis la certitude qu'un certain nombre d'objets d'art du prince di Sciarra avaient été transportés en France, voulut faire rendre le décret précité exécutoire dans notre pays, et présenta une requête à fin d'*exequatur* à la Cour d'appel de Paris. Celle-ci déclara, par arrêt du 27 avril 1892, qu'il n'y avait lieu à ordonner l'exécution en France du décret. Sur le pourvoi du ministre de l'Instruction publique d'Italie, la chambre des requêtes de la Cour de cassation, sur les conclusions conformes de M. le procureur général Manau, rejeta ce pourvoi.

Sur l'appel interjeté par le prince di Sciarra contre la décision du Tribunal civil de Rome, la Cour d'appel de Rome vient de déclarer le prince coupable de contravention à l'édit Pacca et de le condamner à la confiscation des tableaux ou, s'il ne les représente pas, au paiement de la somme de 500.000 francs au profit de l'Etat.

Nous empruntons à une correspondance de Saint-Pétersbourg, adressée au *Temps*, le récit de l'incident suivant :

L'exposition de l'Académie de peinture a causé, cette année, de grosses déceptions : les toiles exposées sont peu nombreuses, peu intéressantes, et l'on prétend que les sévérités du jury se sont exercées un peu au hasard. Mais le grand sujet d'affliction pour les curieux et les artistes, c'est le retrait, sur l'ordre de l'empereur, d'une toile représentant le *Christ entre les deux larrons*, due au pinceau du peintre religieux Nicolas Gué. On racontait que le comte Tolstoï, en voyant pour la première fois le tableau dans l'atelier de Gué, s'était jeté dans les bras de l'artiste en pleurant de joie. Le Tsar n'a pas montré les mêmes dispositions enthousiastes, lors de sa visite à l'Académie, pour cette œuvre puissante mais d'un réalisme poignant. « Otez cela ! s'est-il écrié. Cette boucherie est écœurante et sacrilège ! » Le peintre Gué compte envoyer son tableau à l'étranger, et l'exposer à Paris et à Londres.

Une statue de Napoléon Ier, qui avait été élevée autrefois par un Anglais, près de Boulogne-sur-Mer, a été renversée tout récemment par un ouragan. Voici les curieux renseignements que le maire de Boulogne a bien voulu nous adresser sur l'origine singulière de ce monument :

La statue de Napoléon Ier, qu'un ouragan a renversée il y a quelques semaines, avait effectivement été élevée en 1856 par un Anglais, au sommet des falaises Nord-Est de Boulogne.

Cette statue était faite en ciment et posée sur un socle figurant un rocher de granit, surmonté d'un piédestal. Elle avait une hauteur de 2 m. 60, et l'ensemble du monument formait une hauteur de 7 m. 60. Napoléon y était représenté recouvert de la redingote grise et coiffé du petit chapeau traditionnel.

Cet Anglais, — M. Kent-Pécron, — résidait à Boulogne-sur-Mer, où il exerçait la profession de marchand ferblantier, jointe plus tard à celle d'entrepreneur des pompes funèbres. A un certain moment, M. Kent était devenu acquéreur, dans de bonnes conditions, de terrains situés à la crête des falaises : il y fit des captations d'eau qu'il débita en ville, au moyen d'une société dite *la Prévoyante,* dont il dut, après quelques années, abandonner l'exploitation personnelle.

Vers 1855-1856, profitant de l'existence des camps créés aux environs en 1854, par Napoléon III, et des séjours de ce souverain à Boulogne, M. Kent voulut appeler l'attention du Gouvernement et du public sur les terrains dont il était devenu propriétaire. Il le fit avec d'autant plus d'activité et de zèle qu'un propriétaire voisin prétendait, à son encontre, qu'il était en possession du véritable emplacement de la baraque de l'empereur Napoléon Ier, que revendiquait M. Kent pour son propre terrain.

Croyant mettre fin à la discussion, et, en même temps, défendre ses intérêts particuliers, M. Kent fit, de ses deniers, construire le monument et graver, sur le piédestal, l'inscription suivante :

A NAPOLÉON Ier

CETTE STATUE
A ÉTÉ ÉRIGÉE SUR L'EMPLACEMENT MÊME
QU'OCCUPAIT LA BARAQUE DE L'EMPEREUR
AU CAMP DE BOULOGNE EN 1804,
ET ELLE A ÉTÉ INAUGURÉE LE 14 JUIN 1856, JOUR DU
BAPTÊME DU PRINCE IMPÉRIAL,
4ème ANNÉE DU RÈGNE DE NAPOLÉON III,
APRÈS LA SIGNATURE DE LA PAIX QUI TERMINA
LA GUERRE D'ORIENT, SOUTENUE PAR
LA FRANCE ET L'ANGLETERRE ALLIÉES.

Après la déconfiture et la ruine de M. Kent, le terrain où se trouvait la statue fut vendu ainsi que tous les autres immeubles de ce résident, qui a terminé ses jours, il y a deux ans environ, dans un asile tenu par les Petites-Sœurs des Pauvres.

Ce terrain est aujourd'hui encore une propriété particulière.

Les décès survenus, en ces temps derniers, dans le monde des artistes, fournissent à notre revue nécrologique un contingent assez nombreux.

Le peintre Amand Gautier, dont le public avait quelque peu oublié le nom, avait eu, sous la génération précédente, son heure de célébrité. D'un talent original et hardi, à la fois robuste et délicat, divers dans son

expression et d'une grande intensité, Gautier fut, à côté de Courbet, l'un des plus ardents et des plus convaincus parmi les peintres réalistes. Son tableau, exposé en 1857, des *Folles de la Salpêtrière* fit grand bruit et consacra, auprès du grand public, une réputation déjà établie dans les milieux artistiques de l'époque.

Il connut, lui aussi, les rigueurs des jurys officiels et fut, avec Manet et tant d'autres, l'un des glorieux exposants du Salon des refusés, en 1860, où figura une œuvre remarquable, l'un des plus savoureux morceaux de sa main, la *Femme adultère*. Comme Bonvin, il se plut à l'austère interprétation des intérieurs monastiques ; alors il n'était pas une galerie d'amateur dont le possesseur ne tînt à honneur de montrer quelque étude de moine ou quelque scène du cloître par Amand Gautier. Bien que cette faveur eût fait son temps, les Salons annuels nous présentèrent souvent, depuis lors, des toiles de lui, d'un grand mérite : telle la *Baigneuse* exposée en 1874, une de ses plus belles œuvres.

Scènes familières, nature morte, paysage, portrait, Amand Gautier aborda tous les genres avec une réelle maîtrise, apportant dans toutes ces productions la même sincérité d'observation, la même intensité d'émotion et une exécution ferme et puissante. Comme portraitiste, il laisse des modèles du genre, vivants, sincères et expressifs, admirablement observés et rendus ; de ce nombre sont, notamment, les portraits du prince San-Castaldo, de M. Tailhard, du docteur Felu, de M. Henri Rochefort, etc. Le musée du Luxembourg ne possède de lui qu'une nature morte, la *Raie*.

Amand Gautier était né à Lille, en 1825.

L'auteur du livre si précieusement documenté et si universellement apprécié, les *Artistes français à l'étranger*, Louis Dussieux, est mort à Versailles dans sa soixante-dix-neuvième année. Il laisse beaucoup d'autres ouvrages historiques et géographiques, en usage dans l'enseignement et devenus classiques. Son histoire et description du *Château de Versailles* est une excellente monographie, contenant les renseignements les plus sûrs, puisés aux meilleures sources ; il restera un des meilleurs qui aient été publiés sur ce sujet.

Dussieux était, depuis de longues années, professeur d'histoire et de géographie à l'école militaire de Saint-Cyr.

L'architecte César Daly est mort à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il avait été chargé de diriger les premiers travaux de restauration de la cathédrale d'Albi. Mais il a dû sa notoriété à plusieurs publications sur l'architecture : la *Revue de l'architecture et des travaux publics*, qu'il fonda en 1840 ; l'*Architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III* (1860-1864, 3 vol. in-fol.) ; *Motifs historiques d'architecture et de sculpture*, les *Théâtres de la place du Châtelet*, etc.

Pour ces ouvrages il avait obtenu, de la reine d'Angleterre, il y a une dizaine d'années, la *great gold medal*.

Pierre-Jules Cavelier a occupé dans la sculpture contemporaine une place considérable à la fois par ses œuvres et par son enseignement. Élève de David et de Paul Delaroche, il remporta le prix de Rome en 1842. L'un de ses envois, *Pénélope endormie*, lui valut la médaille d'honneur au Salon de 1849, où elle obtint un succès extraordinaire ; le marbre fut acquis par le duc de Luynes et placé au château de Dampierre : cette gracieuse figure de femme, souple et gracieuse, de lignes si pures en leur simplicité, d'une attitude si charmante et si naturelle, est, en effet, l'une des œuvres les plus exquises de l'art contemporain.

La pureté des formes et la noblesse des lignes se retrouvent dans la plupart des œuvres de Cavelier. Tous les visiteurs du musée du Luxembourg ont admiré le grand caractère et le style de ses marbres, la *Vérité* et *Cornélie et ses enfants*. Il sut, d'ailleurs, se départir, selon les sujets, de sa correction classique, notamment lorsqu'il exécuta sa *Bacchante* de l'Exposition de 1855, dont l'allure désordonnée, le visage rieur, le mouvement emporté témoignent, ainsi que plusieurs bustes très vivants, d'un tempérament qui ne réglait pas toujours son inspiration sur la froideur des modèles antiques.

L'œuvre que laisse Cavelier est considérable : à Notre-Dame de Paris, il a sculpté le *Tombeau de Mgr Affre ;* à la Tour Saint-Jacques, la statue de *Blaise Pascal* ; au nouveau Louvre, deux figures décoratives, la *Poésie* et l'*Histoire ;* au fronton de la galerie d'Apollon, une *Renommée récompensant les Arts ;* à l'ancien Hôtel-de-Ville de Paris, surmontant l'horloge, les figures allégoriques de la *Seine* et le *Rhin*, disparues dans l'incendie de 1871, etc. En 1849, il composa le modèle de la poignée d'une épée d'honneur pour le général Cavaignac, ciselée par Froment-Meurice. La dernière œuvre de Cavelier est un buste en marbre de *M. de Montyon*, destiné à l'Institut.

Depuis 1865, Cavelier faisait partie de l'Académie des Beaux-Arts, où il avait remplacé Duret. Il était vice-président de la Société des artistes français, à laquelle il a légué une somme importante pour venir en aide aux sociétaires nécessiteux. Chef d'un des ateliers de sculpture de l'école des Beaux-Arts, il a exercé, sur la statuaire contemporaine, une grande influence, demeurant le champion convaincu, acharné, de l'art classique. A ses obsèques, M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts, parlant de l'enseignement de Cavelier, s'exprimait ainsi dans son discours :

La tradition, Cavelier crut toujours à la nécessité de la maintenir ; et cette croyance fut une des causes premières de la belle unité de sa vie. Il eut la passion, la religion de l'enseignement, je dirais l'apostolat, si sa mémoire ne répugnait aux mots trop pompeux. Professeur, chef d'atelier à l'école des Beaux-Arts, il se consacra pendant vingt-huit années à la noble tâche d'éveiller les jeunes intelligences à la conception de la Beauté. Avec quelle assiduité, quel zèle, quelle ferveur, quelle abnégation, quel oubli de lui-même, en même temps avec quelle souriante bonhomie il sut exercer sa fonction de maître, d'autres le diraient mieux que moi. De grands artistes sont sortis de ses mains : j'en vois beaucoup ici dont je devine les sentiments de pieuse gratitude et d'affectueuse vénération. Eux seuls pourraient nous dire ce qu'ils doivent reporter de leur propre gloire à celui qui fut leur initiateur et leur guide dans la voix lumineuse qu'ils ont parcourue !

Ces artistes, dont bon nombre sont devenus des maîtres, sont les statuaires Guillaume, Barrias, Idrac, Coutan, Allar, Fagel, Charpentier, etc.

Le statuaire Jacques Maillet avait étudié la sculpture dans l'atelier de Pradier et remporté le prix de Rome en 1847. Le beau marbre d'*Agrippine portant les cendres de Germanicus* est son œuvre, de même que les deux groupes monumentaux en bronze doré qui surmontent la façade de l'Opéra, et aussi les figures décoratives de la *Science* et l'*Abondance* pour le nouveau Louvre.

Jacques Maillet, qui est mort à l'âge de soixante-onze ans, était né à Paris. Ce fut lui qui dirigea la restauration de la colonne de la place Vendôme après la Commune.

Eugène Abot, l'habile graveur au burin, né à Malines, de parents français, est mort prématurément à Paris. Il a exécuté plusieurs planches remarquables par la délicatesse du procédé. L'une de ses dernières œuvres est une reproduction du *Baiser* de Fragonard ; il venait de terminer pour l'Amérique une série d'illustrations à l'eau-forte de l'*Enfer* de Dante.

L'un des plus notables d'entre les peintres de l'école impressionniste, l'un des plus intransigeants, et même, peut-on dire, l'un des précurseurs du genre, Caillebotte est mort à Gennevilliers, en sa quarante-sixième année. Les audaces de sa manière firent sensation, et s'il fut trahi souvent par une éducation technique insuffisante, il eut parfois des trouvailles en dépit de la brutalité de son exécution. En lui, l'impressionnisme a rencontré l'un de ses champions les plus convaincus ; il a contribué à défendre sa cause non seulement par ses œuvres mais aussi par son argent, sa situation de fortune lui permettant, aux heures difficiles des débuts de l'école, de pourvoir aux frais que nécessitaient la location d'un local, la publicité, les affiches. En quoi il a largement contribué à l'avènement des formules hardies en art.

Caillebotte possédait une fort belle collection d'œuvres des artistes les plus marquants de l'école impressionniste, collection léguée à l'Etat, comme nous avons eu l'occasion de l'annoncer ici même.

Un peintre de genre, Eugène Lejeune, dont les tableaux, vulgarisés par les nombreux procédés de reproduction actuellement en usage, ont obtenu auprès du public un grand succès d'imagerie, est mort à l'âge de soixante-seize ans. Il fut élève de Gleyre et de Delaroche.

Le graveur au burin J.-B. Danguin, dont les Salons annuels nous montraient de belles planches savamment traitées, est mort dans sa soixante-onzième année. Nous citerons parmi ses œuvres : l'*Ascension*, d'après le Pérugin ; la *Maîtresse du Titien*, d'après ce maître ; le *Rêve*,

du chevalier, d'après Raphaël; un *Portrait de femme,* d'après Rembrandt; la *Mise au tombeau,* d'après Andrea del Sarto; *la Vierge, l'Enfant Jésus et plusieurs saints,* d'après Van Dyck, etc.

Il était professeur à l'école des Beaux-Arts de Lyon, et, depuis 1874, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts pour la section de gravure.

Un des peintres d'histoire et de genre les plus réputés de l'Autriche, Charels de Blaas, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, vient de mourir à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Son œuvre la plus importante est un ensemble de quarante-cinq fresques représentant les principaux événements de l'histoire de l'Autriche à la galerie des Victoires de l'Arsenal de Vienne.

A Louvain vient de mourir un jeune artiste d'avenir, le peintre et aquafortiste Karl Meunier. Il était fils de l'un des maîtres de la Belgique artistique, le célèbre sculpteur Constantin Meunier.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE J. PIGELET.



CHARLES JACQUE

DERNIER survivant de cette brillante phalange de peintres de l'école de Barbizon, Charles Jacque vient de s'éteindre à son tour, âgé de plus de quatre-vingts ans, ayant survécu de longues années à ses émules et camarades, Diaz, Dupré, Rousseau, Millet. Jusqu'à son dernier jour, le vieux maître, représentant d'une race disparue, est resté sur la brèche : il est mort assis devant son chevalet, le pinceau à la main.

Chose rare, ses dernières œuvres sont dignes de leurs aînées ; l'âge n'avait pu amoindrir le talent chez cette forte et puissante nature qui conserva intacte jusqu'au dernier moment la plénitude de ses qualités artistiques. Il est et restera un maître, car, chez lui, la netteté et la sincérité du sentiment et aussi de la pensée ont eu pour conséquence nécessaire la simplicité dans la conception, la sobriété dans le rendu et l'exécution. Il marcha exempt de tout parti pris, incapable de se soumettre à l'embrigadement d'une école, voulant conserver sa pleine liberté et interprêter la nature selon son tempérament sans préoccupation des procédés d'autrui.

Aussi son œuvre a-t-elle un caractère très personnel. A la recherche de l'invention pittoresque, Ch. Jacque suivit la pente naturelle de son esprit, attiré non plus comme Millet vers les côtés douloureux ou héroïques de la vie rustique, mais vers ce qu'elle a de simplement humain, s'appliquant à rendre le paysan dans son existence journalière, avec la justesse d'expression, la simplicité de rendu, la vérité de dessin et la fermeté de construction qui font sa force et sa supériorité. L'abattement hébêté et le fatalisme résigné

du paysan de Millet, qui semble toujours un peu parent de celui décrit par La Bruyère, n'agrée qu'à demi à Ch. Jacque qui le comprend moins triste et moins solennel. Chez lui, l'homme des champs ne se sent point irrémédiablement malheureux ; s'il ne jouit pas du bonheur parfait, il subit au moins la bienfaisante influence du milieu où il se meut, travaillant en plein air, aspirant à pleins poumons les senteurs de la végétation, foulant l'herbe drue, marchant allègrement sous les feuillages agités par la brise, buvant aux clairs ruisseaux, en camaraderie constante avec ses poules, ses moutons, ses cochons, etc. Ch. Jacque saisit à merveille le caractère propre de l'être humain ou de l'animal qu'il veut rendre et y ajoute, ce qui ne gâte rien, son originalité personnelle et de bon aloi. Ses animaux, comme ses personnages, sont d'une vérité absolue, rendus avec leurs allures et leurs habitudes physiques particulières. En cela comme en tout, amant fidèle de la vérité, il est allé simplement jusqu'à elle, cherchant à l'exprimer naïvement, telle qu'il la comprenait, se tenant en garde contre tout ce qui lui semblait une exagération ; il s'est préoccupé d'abord de la justesse et de l'exactitude du dessin, il a étudié particulièrement les combinaisons d'ombre et de lumière, les différents aspects de l'homme et de l'animal soit dans un intérieur, soit en plein air, soit à l'ombre des grands chênes. Il eut au suprême degré cette qualité si rare, l'originalité, qui lui fit toujours rencontrer juste la forme convenable pour interprêter sa pensée.

Ch. Jacque a rendu avec une force et une sincérité peu communes le puissant frissonnement de la nature au moment où va éclater un orage, le bruissement du vent dans les arbres, les ciels gris et voilés, ou bien ouatés de petits flocons de nuages blancs, déchiquetés, se bousculant à l'horizon, les troncs rageurs des vieux chênes décapités par le tonnerre, tordus par le vent, au pied desquels, sur la terre lourde et détrempée, fuient de grand troupeaux de moutons à la laine alourdie par la pluie. Mais il ne s'en tient pas aux bouleversements de la nature et traduit avec un même bonheur les beaux jours d'été, alors que les rayons d'un radieux soleil filtrant à travers les branches viennent tacher çà et là, d'une touche lumineuse et chaude, des coins de terrains, ainsi que les animaux, vaches, moutons, poules ou cochons, éparpillés sur leurs pentes sous la conduite d'un robuste gars ou d'une accorte bergère.

Ses intérieurs d'étables, ses « bergeries » comme on les appelle communément, où les moutons se pressent autour du ratelier qu'un berger vient de remplir de provende, tandis que dans quelque coin les poules picorent sur la paille brillante de la litière, sont composés et exécutés d'une façon magistrale. On peut en dire autant de ses porcheries, surtout de ses poulaillers si nombreux et pourtant, de même que ses bergeries, si variés et si différents les uns des autres. Les personnages de ses compositions sont toujours de vrais paysans aux figures tannées par le grand air, aux membres forts de travailleurs, aux poses franches et simples, aux types précis, d'une observation toujours juste. On ne saurait trop insister sur sa qualité dominante, le caractère qui est l'apanage des seuls maîtres ; on ne saurait trop lui faire un mérite rare d'avoir toujours su voir les choses d'ensemble : chacun de ses traits sur une planche, chacun de ses coups de brosse sur une toile tend à généraliser le sujet, détermine un côté utile à rendre dans le paysage, l'animal ou l'individu.

Si certains maîtres animaliers contemporains, Troyon d'abord et peut-être même Brascassat malgré la faiblesse de son exécution, ont aussi bien étudié que Ch. Jacque l'allure particulière et caractéristique des animaux, isolés ou en troupes, nul n'a su comme lui les mettre dans leur milieu, soit à l'étable soit en plein air. Ses intérieurs et ses paysages sont des cadres dignes de leurs hôtes. Est-il besoin de dire qu'il n'avait rien de commun avec ces peintres d'aujourd'hui qui naïvement s'imaginent que tout bout de nature est bon à rendre et qu'il suffit de planter n'importe où son chevalet au petit bonheur pour faire un tableau. Il attachait une essentielle importance à la composition, chez lui toujours harmonieuse et bien équilibrée. Dans ses toiles comme dans ses planches, rien n'est laissé au hasard ; les groupes d'arbres, les animaux, les cours de ferme, les bergeries, les poulaillers révèlent, au contraire, une science profonde dans l'agencement. Aussi avait-il l'habitude de déclarer qu'une composition ne pouvait être intéressante que si, en un simple calque linéaire, elle offrait déjà sa véritable signification. Ce qui ne l'empêchait pas de reconnaître qu'avec un motif insignifiant en apparence, un artiste peut faire un tableau. Un arbre et un coin de ciel suffisent pour faire un chef-d'œuvre ; mais encore faut-il que ce motif soit vu sous un aspect spécial par un peintre qui sache en dégager le caractère. Et c'est une erreur

profonde de croire qu'il suffise de copier servilement la nature pour faire un bon paysage. Du reste, l'aspect d'un même coin de nature varie à chaque instant avec l'intensité de la lumière, et il est impossible d'en saisir et d'en fixer l'impression sur la toile autrement que par la mémoire de l'œil et la sensation du cerveau.

A côté de grandes qualités, la peinture de Ch. Jacque montre d'incontestables défauts. Un peu lourde, un peu commune et surtout sombre, elle date bien de l'époque où le bitume était considéré comme un don des dieux. Plus tard il ne sut ou ne voulut pas se dégager des préjugés de sa jeunesse. Pourtant les colorations claires des impressionnistes l'avaient vivement frappé ; il avait volontiers reconnu tout ce que leur art, en dépit de fréquentes exagérations, renfermait de justesse et de vérité. Aussi, pendant les dernières années de sa vie, dans ses moments d'abandon, avouait-il tout bas et non sans quelque mélancolie, qu'ils avaient ouvert à la peinture une voie nouvelle, mais qu'il était lui-même trop vieux pour s'y engager. Il le tenta cependant, et les quelques ébauches qu'il essaya dans ce sens sont très remarquables. Disons maintenant que ce n'est qu'en 1845 que Ch. Jacque peignit son premier tableau ; jusque-là le dessin, l'illustration et la gravure avaient absorbé tout son temps. Ses premiers essais de peinture furent de minuscules panneaux représentant des poulaillers, qui trouvèrent vite des acquéreurs ; du poulailler il descendit à la porcherie pour de là courir jusqu'à l'étable. Et qui croirait aujourd'hui après ses succès en ce genre qu'il eut beaucoup à lutter pour faire accepter ses moutons par les amateurs et les marchands ?

Ch. Jacque est incontestablement un maître peintre, mais il est avant tout un maître graveur. Son œuvre en ce dernier genre est digne de figurer à côté de celle des Ostade, des Paul Potter, des Pierre de Laer, des Karel Dujardin et des autres maîtres de cette admirable école hollandaise, qui ont manié la pointe et le burin. Comme procédé non seulement de gravure mais même de dessin, il n'en est pas de plus subtil et de plus vibrant que l'eau-forte, ni qui puisse mieux servir la personnalité de l'artiste qui l'emploie ; il n'est pas de méthode d'expression plus primesautière, où s'affirme mieux la maîtrise, mais aussi, par sa simplicité plutôt apparente que réelle, qui ne souffre moins la médiocrité. Ch. Jacque comprit tout le prix de ce procédé depuis trop longtemps délaissé.

La rénovation de la gravure à l'eau-forte lui est due en grande partie ; grâce à lui, elle est redevenue un des moyens d'expression de l'art.

Il s'y est révélé un maître, et un maître tel que, malgré la multitude des graveurs qui se sont précipités à sa suite sur le chemin tracé par lui, pas un ne l'a dépassé. Les petites planches de ses débuts sont des merveilles d'improvisation, que l'artiste semble avoir exécutées comme en se jouant, mais qui n'ont ni l'incorrection, ni l'indécision de tâtonnements ; celles qui suivirent, d'une facture plus ferme, ont une finesse et une certitude absolue de dessin ; puis vinrent les grandes compositions de la *Grande bergerie* et de la *Pastorale*, qui resteront des modèles du genre. La variété et la diversité de sa manière ne saurait être assez admirée. Ses planches, même les plus faites, conservent l'aisance et la délicatesse de croquis ; la pointe reste toujours alerte, vive et spirituelle. Chose à remarquer, Ch. Jacque, coloriste imparfait dans ses tableaux, l'est, au contraire, au plus haut degré dans ses planches. C'est par ces planches surtout que son œuvre vivra ; c'est par elles que le puissant artiste restera certainement le maître graveur le plus original et le plus curieux de notre époque, celui qui aura tracé la voie à des maîtres aquafortistes, tels que Seymour Haden, Manet, Legros, Bracquemond, Meryon, Whistler, Raffaëlli, etc.

Charles Jacque était né à Paris, en 1813, d'une famille de petits bourgeois. Après avoir passé quelques années dans une modeste pension du quartier Saint-Martin, voisine de l'habitation de ses parents et dans laquelle il ne se montra guère brillant élève, il fut placé, à dix-sept ans, en apprentissage chez un graveur géographe où il ne resta pas longtemps. C'est là qu'il s'exerça au maniement de la pointe et qu'il grava sa première œuvre d'art, une tête de femme d'après Rembrandt. Malgré la volonté de son père, il quitta l'atelier du graveur géographe où il s'ennuyait à mourir, pour s'engager dans un régiment de ligne. Comme soldat il fit le siège d'Anvers. Après sept ans passés sous les drapeaux, son service terminé, il revint à Paris et commença à dessiner quelques croquis qu'il parvenait avec toutes sortes de difficultés à faire accepter par d'infimes marchands de dessins qui les lui payaient aussi peu que possible, c'est-à-dire rien ou presque rien. De ce nombre était le libraire Henriot dont la boutique ou plutôt l'échoppe était située rue Neuve-Saint-Marc. Il fut plus heureux dans ses tentatives lors-

qu'il présenta ses dessins à Best qui le fit entrer au *Magasin pittoresque.* Peu de temps après, il partit pour Londres où il était appelé pour illustrer différentes publications, entre autres, une *Grèce pittoresque* et une édition de Shakespeare. De retour d'Angleterre, où il avait failli mourir de spleen, après vingt mois de séjour, il fut assez heureux pour trouver l'emploi de son talent qui commençait à être déjà très apprécié. Il exécuta un certain nombre de dessins pour une édition de *Paul et Virginie,* pour les *Contes de Perrault,* de Curmer, pour les *Français peints par eux-mêmes,* pour la *Bretagne illustrée,* de Coquebert, etc., etc. C'est alors que, tout en dessinant pour les éditeurs, Ch. Jacque commença cette série de planches à l'eau-forte qui ont fait sa réputation et dont les premiers motifs sont empruntés à la Bourgogne où habitait alors sa famille et où il allait faire d'assez fréquents séjours. Ces premières gravures représentent toutes des scènes rustiques, des intérieurs de ferme, des masures de vigneron. Ce n'est que plus tard qu'il en emprunta les sujets à la forêt de Fontainebleau et aux environs de Barbizon.

Notre artiste a fort peu voyagé ; à part sa fugue en Angleterre et sa campagne en Belgique comme soldat, il n'a pas quitté la France. Comme Th. Rousseau, Diaz, J. Dupré, Troyon, il jugea que les champs de la Brie, les plaines de la Beauce, les collines de la Bourgogne, les dunes de la Bretagne, les landes des Pyrénées pouvaient suffirent à lui fournir des motifs de tableaux et de gravures ; que la nature est aussi intéressante en deçà qu'au delà des Alpes et que Constable et Turner d'un côté, le Guaspre et Salvator Rosa d'un autre n'ont pas eu besoin de quitter leur patrie pour produire des œuvres intéressantes.

Il est un point sur lequel il serait bon de s'entendre une fois pour toutes : on a accusé Ch. Jacque de s'être fortement inspiré de Millet. Incontestablement ce dernier n'a pas été sans influence sur son camarade de Barbizon ; dans l'œuvre de Ch. Jacque divers détails non sans importance le prouvent, ne serait-ce que l'allure plus robuste et plus mâle de ses paysans, le caractère plus accentué de ses figures, qu'avant sa rencontre avec le maître de Gréville il traitait peut-être avec un peu trop d'afféterie et de maniérisme. Mais ce qu'il est utile de bien établir, c'est que Ch. Jacque dessinait et peignait des sujets rustiques bien avant Millet. En 1848, ce dernier, loin d'avoir trouvé sa véritable voie, en

était encore aux petites figures nues et aux tableaux mythologiques que l'on sait, alors que, bien avant cette époque, l'œuvre de Jacque présente, dans le rustique, des pièces de premier ordre et dans lesquelles déjà la puissante originalité s'était affirmée avec une maîtrise incontestable.

Qui se souvient aujourd'hui des caricatures de Ch. Jacque? Quelques rares curieux d'art, tout au plus. Cependant il fut un caricaturiste à la verve mordante, incisive, que la tournure misanthropique de son esprit suffit à expliquer. Au début du règne de Louis-Philippe, il publia chez Aubert une série intitulée *Militairiana* et une autre sur les médecins, d'une étrange et subtile acuité. Ces suites de caricatures, à ce point de vue, ne sont rien cependant à côté d'une autre série que nous avons admirée chez lui et qui est d'une outrance extraordinaire, dont l'extrême violence confine à la férocité, et, du reste, trop libre pour être mise sous les yeux du public.

Rares étaient ceux qui pouvaient approcher du vieux maître, car il se cloîtrait avec un soin jaloux, fuyant les gêneurs et les importuns ; mais, une fois qu'on était admis dans son intimité, on s'apercevait bientôt quel causeur exquis il était, laissant aller sa parole au gré de sa fantaisie et de ses souvenirs, racontant sur les contemporains de sa jeunesse, les maîtres d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, qu'il avait tous plus ou moins connus, les anecdotes les plus piquantes. En l'écoutant, on revivait avec lui le temps des origines, pour ainsi dire maintenant préhistoriques, de Barbizon, alors qu'il arriva, vers la fin de 1848, dans ce village perdu de la lisière de la forêt de Fontainebleau, avec J.-F. Millet, bientôt rejoint par Th. Rousseau, Diaz, Gassies, Chaigneau, Bodmer et tant d'autres. Dans ses récits si imagés, on les voyait tous installés ou plutôt campés dans l'auberge du père Ganne, uniquement fréquentée jusque-là par des rouliers et des paysans, avec sa cour pleine de fumier, où picoraient les poules, les oies et les canards, et où le cochon, qui était comme de la famille, fourrageait sans cesse de son grouin chercheur. Dans cette auberge, Ch. Jacque ne séjourna guère ; vite fatigué de cette promiscuité, il loua une chaumière où il s'établit avec les siens, puis il acheta peu après un bout de terrain sur lequel il fit élever une maisonnette dont la plus belle pièce fut un atelier de plain pied avec le jardin.

Toute sa vie, Ch. Jacque a été un travailleur acharné, infatigable, aimant son art par dessus tout. Cependant, par intermittence, il eut des goûts bizarres. Aux premiers temps de son séjour à Barbizon, il se prit d'une violente passion pour les poules ; il édifia chez lui un poulailler modèle, auquel chaque jour il ajoutait un perfectionnement nouveau, le peuplant d'espèces rares et nouvelles dont il faisait venir à grands frais les spécimens de l'étranger. De là est sorti son livre du *Poulailler*, écrit et dessiné par lui, dont il parut de nombreuses éditions, et que les éleveurs de gallinacés consultent encore aujourd'hui avec fruit. Après les poules, notre peintre s'éprit des anciens meubles gothiques et de la Renaissance; alors il établit chez lui, au Croisic, où il alla un moment fixer ses pénates, des ateliers de menuiserie, d'ébénisterie et de sculpture qu'il transporta plus tard à Pau. De ces ateliers sortirent des meubles dessinés par lui, construits sur ses indications, qui égalent, comme art et comme travail, les plus beaux spécimens en ce genre laissés par les maîtres huchiers du Moyen-Age. Quand Ch. Jacque n'élevait point de poules ou ne composait point un meuble, il bâtissait. Au Croisic, où il n'habita pourtant que par hasard et en passant, il a possédé jusqu'à dix-sept maisons édifiées par lui. Parlerons-nous aussi de sa passion du bibelot qu'il a poussée jusqu'à l'extravagance ? Ce qui lui est passé par les mains de merveilles en fait de curiosités, est à peine croyable ; mais, de cela, comme du reste, il se lassait assez promptement.

Au physique, grand, sec, droit, ayant conservé dans son allure quelque chose du militaire, tel était Charles Jacque dans les derniers temps de sa vie ; tel il nous semble encore le voir dans son vaste atelier du boulevard de Clichy en été, dans sa petite maison de Pau en hiver, ses longs cheveux blancs enfermés dans un foulard rouge que recouvrait une casquette à oreillettes, l'œil vif et moqueur, toujours en éveil, la bouche aux lèvres minces et sarcastiques, recouverte d'une fine moustache blanche, sans cesse en mouvement, aussi bien prête à l'attaque qu'à la riposte. Impressionnable à l'excès, spirituel au possible, il eût été méchant si une instructive misanthropie, un mépris de l'humaine nature n'avaient arrêté l'expression de sa raillerie. Sa bouche redoutable retint souvent sa pensée, non par prudente réserve ou diplomatie, mais parce qu'il ne voyait pas la nécessité de l'exprimer. Quoiqu'il s'en

défendît, il aimait les lettres, épris surtout des écrivains du XVIIIe siècle; en revanche, notre littérature contemporaine lui paraissait fausse, alambiquée; elle l'ennuyait profondément. Il avait songé souvent à écrire ses idées sur l'art; malheureusement les préoccupations d'une existence très active l'en détournèrent. C'est regrettable, car il eût laissé des pages curieuses, notamment sur Rembrandt, pour lequel il professait une admiration sans bornes. Son culte n'était guère moins grand pour Géricault, dont il possédait de superbes études de fous, peintes à la Salpétrière et cataloguées par Clément dans l'œuvre de ce peintre qu'il considérait comme le maître incontestable de l'école française contemporaine. Parmi ceux de sa génération, il appréciait d'une façon toute particulière Troyon, tout en déclarant que l'uniformité de son exécution faisait un peu tort à l'énergie et à l'exactitude de son dessin. Pour Corot, il ne tarissait pas d'éloges. D'ailleurs, assez éclectique dans ses goûts, il aimait et admirait en art tout ce qui était beau, aussi bien Ingres que Delacroix, et reconnaissait même aux impressionnistes de réelles et sérieuses qualités. Dans son enthousiasme pour tout ce qui était véritablement artistique, il fut un moment très épris du paysagiste parisien Michel, qu'il a pour ainsi dire découvert; nous nous souvenons avoir vu chez lui une suite de puissantes et lumineuses études de ce Christophe Colomb de la Butte-Montmartre et des Buttes-Chaumont.

Difficilement Ch. Jacque pourrait être considéré comme un « budgétivore ». Les encouragements officiels à son égard furent modestes. En 1848, l'Etat lui acheta 500 francs une toile qui se trouve aujourd'hui au musée d'Angers; plus tard, une petite planche d'après un Hollandais lui fut commandée par la chalcographie, et ce fut tout, croyons-nous, car son grand tableau du Luxembourg fut acheté à un amateur. D'ailleurs, il faut reconnaître que sa nature indépendante se serait opposée à tout patronage. Parlerons-nous de sa participation aux expositions? A part ces dernières années où, par une coquetterie de vieil artiste voulant montrer au public que son talent, malgré les années, n'avait rien perdu en puissance et en finesse, il envoya diverses toiles au Salon des Champs-Élysées, il n'avait exposé dans toute sa carrière que trois fois comme graveur et trois fois également comme peintre. A l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, M. de Nieuwerkerke le fit décorer. Cette distinction ne lui fut accordée

qu'après la distribution officielle des récompenses. Ce qui lui fit dire à son ami M. J. Claretie : « Mes idées subversives m'avaient éloigné de l'autel, on m'a fait communier à part. »

La postérité le mettra à sa juste place, à côté des maîtres les plus justement aimés de notre siècle, dont il fut le digne émule.

PAUL LAFOND.





BRISÉIS



DIDON

MANUSCRIT DES HÉROÏDES DE DRESDE



LES

MANUSCRITS A MINIATURES

DES *HÉROÏDES* D'OVIDE, TRADUITES PAR ST-GELAIS

ET

UN GRAND MINIATURISTE FRANÇAIS DU XVIE SIÈCLE



Nos enlumineurs français ont eu, dès le Moyen-Age, une réputation que justifie pleinement leur supériorité. Nous devrions être fiers des œuvres charmantes qu'ils nous ont laissées; et pourtant elles sont très mal connues. Dans notre pays, on commence seulement à les étudier d'une manière sérieuse; à l'étranger, on se doute à peine de leur existence [1]. Aussi, que de morceaux intéressants de nos vieux maîtres demeurent ignorés, perdus, dans des collections lointaines!

C'est l'un de ces ouvrages que nous voudrions faire connaître Si nous pouvions placer sous les yeux de nos lecteurs l'original lui-même, notre tâche serait aisée, car les choses parleraient assez

[1] L'art français est d'ailleurs, d'une manière générale, mal connu à l'étranger. Qu'on en juge par cet exemple : l'un de nous voyageait en Allemagne, il y a quelques années; dans les différents musées où se trouvent des collections de dessins, il demandait à voir les cartons renfermant les dessins d'Holbein. Or, sait-on ce qu'il trouvait presque toujours dans ces cartons? de délicieux crayons absolument *français*, dans le genre dit des Clouet.

d'elles-mêmes. Nous essaierons du moins d'en donner une idée approximative, grâce à des reproductions d'après les photographies faites récemment par l'un de nous.

Il s'agit d'un petit manuscrit du seizième siècle, qui appartient à la Bibliothèque Royale de Dresde[1]. Ce manuscrit renferme la traduction en vers français des *Héroïdes* d'Ovide, par Octavien de Saint-Gelais. Les auteurs allemands qui se sont occupés de la Bibliothèque de Dresde, Ebert et Falkenstein, en ont reconnu tout le mérite, mais se sont bornés à le vanter par deux ou trois épithètes louangeuses, dans quelques lignes de sèche description. En France, il était encore totalement inconnu quand, il y a deux ans, l'un de nous en a révélé l'existence par une courte notice dans un travail d'ensemble sur les manuscrits français conservés en Allemagne[2].

Pour donner plus d'intérêt à cette étude, nous passerons en revue, à propos du volume de Dresde, les autres manuscrits à miniatures, actuellement connus, de ces mêmes *Héroïdes* d'Ovide traduites par Saint-Gelais.

* * *

Disons un mot, d'abord, du texte que renferment tous ces manuscrits.

On sait que les *Héroïdes* d'Ovide sont des lettres d'amour supposées, que s'écrivent des hommes et femmes célèbres de l'antiquité. L'ouvrage d'Ovide se compose de vingt et une lettres; ce sont celles de: Pénélope à Ulysse, Phyllis à Démophon, Briséis à Achille, Phèdre à Hippolyte, Œnone à Pâris, Hipsipyle à Jason, Didon à Enée, Hermione à Oreste, Déjanire à Hercule, Ariane à Thésée, Canace à Macaire, Médée à Jason, Laodamie à Protésilas, Hypermnestre à Lyncée, Pâris à Hélène, Léandre à Héro, Héro à Léandre, Acontius à Cydippe, Cydippe à Acontius, Sapho à Phaon. Les quatorze premières seulement passent pour avoir été véritablement écrites par Ovide (on remarquera que ce sont exclusivement des lettres de femmes); les sept dernières sont considérées par les

[1] Il est coté : O. 65.

[2] P. Durrieu; *Notes sur quelques manuscrits français, ou d'origine française, conservés dans des Bibliothèques d'Allemagne.* — Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, année 1892, p. 115 à 143.

savants allemands comme une suite ajoutée par un des nombreux *poetæ ovidiani*. L'ouvrage n'est guère qu'une série de déclamations amoureuses, et dérive de ces amplifications oratoires mises à la mode par les Grecs de la décadence. Il eut un très grand succès à Rome, car les contemporains cherchèrent dans ces vieux mythes, auxquels le poète avait su rendre une allure plus jeune et plus moderne, des allusions à des évènements du temps, et les considérèrent comme une sorte de chronique scandaleuse. Les *Héroïdes* furent publiées entre les années 13 et 3 avant Jésus-Christ.

Ces petits poèmes, dont le fond était curieux et le style brillant, plurent beaucoup aux hommes de la Renaissance. Aussi est-il naturel qu'une traduction complète en ait été donnée dans notre langue, par un des écrivains en vue de la fin du quinzième siècle, Octavien de Saint-Gelais.

Celui-ci est une des figures curieuses du temps. Né à Cognac en 1466, Octavien de Saint-Gelais était le fils de Pierre de Saint-Gelais, seigneur de Monthieu et de Sainte-Aulaye. Ses parents l'envoyèrent de bonne heure à Paris ; après avoir passé quelques années au collège Sainte-Barbe, il étudia la théologie au collège de Navarre. Malheureusement, dit un de ses biographes, « une longue et pénible maladie, résultat de débauches et de travaux, les uns et les autres trop soutenus, le rendit valétudinaire à vingt-trois ans ; il lui fallut être sage malgré lui, et il se tourna exclusivement vers l'ambition ». Il fit rapidement fortune à la cour ; en 1494, Charles VII obtint pour lui, du pape Alexandre VI, l'évêché d'Angoulême. Après être resté trois ans encore auprès du roi, Saint-Gelais se décida enfin à se consacrer entièrement à son ministère ; il se retira à Angoulême, où il mourut en 1502, âgé seulement de trente-six ans. Il laissait un certain nombre d'ouvrages, de valeur assez inégale.

On ne sait pas exactement en quelle année il fit sa traduction des *Héroïdes ;* mais, parmi les nombreux manuscrits de cet ouvrage, il en est qui nous donnent sur ce point des renseignements intéressants. L'un nous apprend que cette traduction a été faite « par le commandement du feu roy Charles septiesme (lisez : Charles huitiesme, erreur de copiste) dont Dieu ait l'ame » ; plusieurs autres nous donnent l'épître par laquelle Saint-Gelais dédie sa traduction à Charles VIII ; enfin, dans un dernier, nous lisons : « Cy [com] moncent les espitres de Ovide, translatees de latin en

françois le XVIe jour de febvrier mil CCCC IIII^xx XVI par reverend pere en Dieu maistre Octovien de Saint Geles a present evesque d'Angoulesme ». Mais, suivant M. Paulin Pâris[1], cette date serait celle de la transcription, et non de la composition de l'ouvrage, car Saint-Gelais l'aurait composé avant d'être évêque d'Angoulême. Ainsi nous savons seulement que Saint-Gelais a fait cette traduction à la prière de Charles VIII, par conséquent entre 1483 et 1498, limites du règne de ce prince, ou entre 1483 et 1494, s'il faut accepter l'opinion de M. Paulin Pâris.

Cette traduction venait au bon moment, à l'époque des guerres d'Italie, quand toute l'élite de la société française se piquait d'érudition et s'éprenait d'une belle passion pour l'antiquité classique. C'est alors qu'un galant, voulant toucher le cœur d'une des plus riches héritières de France, qu'il finit en effet par épouser, ne trouvait rien de mieux à lui offrir comme *livre d'amour* qu'une traduction des *Histoires chaldéennes* de Bérose. Il ne faut donc pas nous étonner de voir que cette traduction de Saint-Gelais eut un très grand succès.

Sans parler des transcriptions non illustrées et des éditions imprimées, nous en connaissons cinq manuscrits ornés de miniatures ; ils datent tous de la fin du quinzième siècle ou de la première moitié du seizième. La Bibliothèque Nationale en possède trois, et la Bibliothèque de l'Arsenal, un. Le dernier est celui de Dresde.

*
* *

Un des plus anciens parmi ces cinq manuscrits, paraît être celui qui est catalogué à la Bibliothèque Nationale sous le numéro 875 du fonds français. Il a été fait pour Louise de Savoie[2], dont les armoiries et les initiales sont figurées plusieurs fois dans les miniatures.

Notons, en passant, que la présence de ce manuscrit dans la Bibliothèque de Louise de Savoie est toute naturelle. Charles d'Angoulême, qui résidait habituellement à Cognac, connaissait Saint-Gelais avant même qu'il fût évêque d'Angoulême ; celui-ci a

[1] *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, vol. VII, p. 47.

[2] Née en 1476, morte en 1531. Elle épousa, en 1488, Charles d'Orléans, comte d'Angoulême. De ce mariage naquit François Ier.

traduit pour lui, en 1487, le *Régime des Princes*, de Gilles de Narbonne [1], et lui a dédié en 1488 l'*Estrif de fortune* [2].

Le manuscrit 875 est intéressant par sa provenance; mais il l'est surtout par ses dix-neuf grandes et belles miniatures. Celles-ci, d'un art très original et très personnel, peuvent être attribuées, d'après le caractère de leur style, à l'enlumineur en titre de Charles d'Angoulême et de Louise de Savoie, Robinet Testard, que nous connaissons par d'autres œuvres.

Testard figurait déjà parmi les valets de chambre de Charles d'Angoulême en 1484 et en 1487. Dans l'état de 1487, il est, de plus, désigné comme enlumineur; ses gages étaient alors de 35 livres par an. Après la mort de Charles d'Angoulême, il resta au service de Louise de Savoie et de son fils, le futur François Ier. Celui-ci, après son avènement, continua ses faveurs au vieux miniaturiste attitré de ses parents. Testard reçut une pension de cent livres par an, qu'il touchait encore en 1523, comme « enlumimineur et varlet de chambre ordinaire du roy ».

L'œuvre de Robinet Testard est assez considérable [3]. La plupart des manuscrits qu'il a peints viennent de Charles d'Angoulême et de Louise de Savoie. Parmi eux il faut citer en première ligne, pour leur importance et leur beauté : les *Echecs Amoureux* (Bibl. Nat. Ms. fr. 143) et le livre des *Clercs et nobles femmes*, traduit de Boccace (Bib. Nat. Ms. fr. 599). Mais on trouve aussi des peintures de sa main dans des volumes exécutés pour d'autres personnages. C'est lui, par exemple, qui est l'auteur des deux grandes miniatures du canon dans le magnifique *Missel* de Nouailher, aujourd'hui au séminaire de Poitiers. De lui encore sont les illustrations d'un charmant livre d'heures de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, où la place destinée à recevoir les armoiries du possesseur est restée en blanc, mais où l'on voit dans une miniature, sculpté au dessus d'une porte, le blason des La Rochefoucauld.

Testard est une miniaturiste inégal, incomplet à bien des égards. Chez lui le dessin souvent laisse fort à désirer, principalement à la fin d'un volume, quand il se néglige par lassitude. Mais il

[1] Bib. Nat. Ms. fr. 1204.
[2] Bib. Nat. Ms. fr. 1175.
[3] Nous espérons lui consacrer un jour une étude spéciale.

rachète ces défauts par une naïveté charmante dans sa gaucherie, par une observation très juste de certains détails et surtout par un sentiment remarquable de la couleur et de l'harmonie des tons. Il excelle à combiner les violets et les bleus avec les jaunes et les rouges orangés, ce qui donne à ses peintures une teinte chaude et ambrée très particulière.

Le plus souvent, dans le manuscrit des *Héroïdes*, Testard n'a pas cherché à nous représenter les évènements qu'exposent les lettres des héros et des héroïnes. Il s'est borné généralement à nous montrer un personnage assis, écrivant, vu à mi-corps. La scène se passe dans une petite pièce, d'architecture très simple ; par une fenêtre placée au fond, on aperçoit la campagne dans laquelle serpente une rivière ; et le miniaturiste ne manque presque jamais d'animer son paysage par quelques oiseaux, généralement des cygnes, dont il excelle à rendre les allures souples et les mouvements gracieux. Il aime d'ailleurs à prouver qu'il sait observer la nature et nous montre des animaux pris sur le vif, dans les poses les plus naturelles.

Comme exemple de ces miniatures, citons-en trois, plus particulièrement réussies[1]. Ce sont celles qui représentent Œnone, Ariane et Pâris.

Testard nous montre Œnone écrivant à Pâris, au milieu d'une épaisse forêt[2]. Elle est debout ; une branche d'arbre, posée sur deux fourches, lui tient lieu de pupitre. A droite, un grand levrier gris la regarde ; il gratte avec sa patte la jupe de sa maîtresse pour attirer son attention ; à gauche, est un mouton blanc, vu de face.

Pour illustrer l'épitre d'Ariane à Thésée, notre miniaturiste a cherché également à composer un véritable petit tableau[3]. La scène se passe au bord de la mer. Ariane debout remet à un batelier, agenouillé dans sa barque, la lettre qu'elle vient d'écrire. Elle pleure, et, de la main gauche, appuie son mouchoir contre sa joue. Son costume est très simple : elle porte une robe unie, de couleur violette, dont elle a relevé la jupe qu'elle serre sous son bras droit ; sa seconde jupe est rouge, avec de petites fleurs dorées. Ses longs cheveux d'un blond ardent, séparés par une raie sur le sommet de

[1] Le manuscrit a été mutilé ; il ne contient plus que 19 miniatures alors qu'il devrait en contenir 21.

[2] Folio 23, verso.

[3] Folio 53.

la tête, tombent en désordre sur ses épaules. L'infortunée Ariane a un air à la fois triste et résigné, qui est particulièrement touchant, et qui contraste avec l'expression de bestialité féroce du messager. Ces deux personnages, placés tout à fait au premier plan et vus seulement jusqu'à mi-jambes, se détachent nettement sur un fond de paysage d'un ton très doux : à gauche, un promontoire rocheux avec quelques arbres, à droite, une île avec un grand château-fort. Sur la mer, dont les vagues s'allongent en lignes bien parallèles, on aperçoit un navire et des cygnes noirs.

Nous retrouvons les même qualités de coloriste, mais à un degré moindre, dans la miniature qui accompagne l'épitre de Pâris à Hélène. Pâris, placé de trois quarts à gauche, est assis devant une petite table, la tête inclinée. De la main droite il tient sa plume et de la main gauche son grattoir ; à côté de lui, sur la table, est posée son écritoire. Par dessus son pourpoint noir et blanc, noué de rubans verts, il porte un grand manteau brun, brodé d'or et doublé d'hermine. A son cou est passée une grosse chaîne d'or. Une abondante chevelure brune encadre le visage entièrement rasé ; la tête est couverte d'un bonnet carré en drap rouge. Le fond est formé par une tenture noire à dessins bleus. Tous ces tons, un peu éteints, s'harmonisent d'une manière remarquable, et donnent à la miniature un charme un peu doux, que le dessin trop accusé et maladroit de la figure et des mains n'arrive pas à détruire [1].

Ces trois miniatures peuvent être regardées comme les plus importantes de celles que renferme le manuscrit 875. La courte description que nous en donnons suffit pour montrer quel intérêt présente le premier des cinq manuscrits à miniatures des *Héroïdes* d'Ovide, traduites par Saint-Gelais, que nous connaissons.

*
* *

Le second en date de ces manuscrits paraît être celui qui est conservé à la Bibliothèque Nationale sous le numéro 873, fonds français.

On lit sur la page de garde l'inscription que nous avons déjà citée tout à l'heure : « Çy [com] moncent les espitres de Ovide,

[1] Le peintre, voulant donner une illusion plus complète de la réalité, s'est amusé à tracer, sur les feuillets placés devant ses personnages, des lambeaux de phrases ; ces inscriptions se terminent par des signes bizarres qui ressemblent très vaguement à des caractères arabes.

translatees de latin en françois le XVI[e] jour de febvrier mil CCCC IIII[xx] XVI par reverend pere en Dieu, maistre Octovien de Saint-Geles a present evesque d'Angoulesme ». Ce manuscrit a été exécuté pour le roi Louis XII ; sur les marges dorées de chaque miniature on voit, avec des L, des ailes de moulin et des ailes d'oiseau, représentations symboliques de cette même lettre L, initiale du nom du roi ; on sait que ce genre de rébus était alors fort à la mode. Le volume, de format grand in-8, est orné de 21 miniatures à pleine page ; il rentre dans une catégorie de manuscrits très luxueux, de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, qui forment un groupe bien caractérisé et très important pour l'histoire de l'enluminure en France.

On sait quel rôle a joué dans notre pays, comme protecteur des arts aussi bien que comme politique, le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, légat du Saint-Siège, ami et ministre de Louis XII. Le château de Gaillon, le tombeau de la cathédrale de Rouen sont là pour témoigner de son goût et de sa magnificence. Dans ses prédilections, l'amour des beaux livres tenait une place particulière. A cette époque, les guerres d'Italie venaient d'ouvrir aux bibliophiles français tout un champ nouveau pour exercer leur activité de collectionneurs. Jusqu'alors, c'étaient presque uniquement les ateliers de librairie travaillant de ce côté-ci des Alpes, qui avaient eu le privilège d'enrichir de leurs productions les bibliothèques des Charles V, des duc de Berry, des duc de Nemours et de leurs émules. En pénétrant en Italie, nos souverains et leur entourage trouvèrent d'autres ateliers, dont les créations faisaient la gloire des célèbres collections formées par les ducs de Milan, les ducs d'Urbin, les Médicis, les rois de Naples. Quelle occasion pour un amateur riche et tout-puissant, comme Georges d'Amboise ! Il n'eut garde de la laisser échapper. « Ce prélat, dit très justement M. Delisle, contribua plus qu'aucun de ses contemporains à introduire en France le goût des chefs-d'œuvres de calligraphie que les artistes d'Urbin exécutaient avec une si merveilleuse perfection depuis le milieu du quinzième siècle [1] ». Le cardinal d'Amboise eut surtout la bonne fortune de pouvoir acheter une partie considérable de la bibliothèque formée par les

[1] Léopold Delisle, *le Cabinet des manuscrits de la Bibl. Nationale*, t. I, p. 233 à 258.

rois aragonais de Naples. Le dernier de ces rois, Frédéric III, oncle et héritier de Frédéric II, possédait encore 138 des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque royale de Naples. A une époque que l'on ne peut préciser, mais probablement après la perte définitive de ses états en 1501, il les vendit au cardinal d'Amboise. Transportées en France, ces richesses vinrent former un superbe fonds de collection au palais archiépiscopal de Rouen et au château de Gaillon.

Mais le cardinal d'Amboise ne se contentait pas d'acheter à l'étranger; il encourageait aussi l'industrie des livres de luxe dans son propre diocèse et dépensait des sommes considérables en commandes de manuscrits superbement illustrés[1]. A Rouen s'était formée toute une école de miniaturistes et d'écrivains, qui travaillait pour lui. Les comptes nous ont conservé, pour les années 1502-1503, les noms des principaux artistes de cette école. C'étaient Jean Serpin, le premier de tous, semble-t-il, celui du moins auquel revenait la plus grosse part des travaux d'enluminure; puis Nicolas Hiesse, Robert Boyvin, enfin le porteur d'un nom destiné à devenir plus tard célèbre dans l'histoire des arts, Estienne Dumonstier. Au besoin ils s'adjoignaient le concours d'un confrère parisien, Jean Pichore, peut-être le même que ce Jean Pinchon dont le corps de ville d'Amiens mit la main à contribution, en 1517, pour un manuscrit destiné à Louise de Savoie.

Les commandes du cardinal d'Amboise donnaient une ample carrière au talent de ces enlumineurs de Rouen. Dans un des volumes exécutés pour le prélat, une *Fleur des Histoires*[2], ils n'avaient pas moins de 428 miniatures à peindre. Pour un *Monstrelet*[3] en deux volumes, il leur fallait exécuter 74 peintures, souvent de grandes dimensions.

Cependant cette école de Rouen n'a pas travaillé seulement pour Georges d'Amboise; elle a produit d'autres volumes non moins beaux, destinés au roi Louis XII. En tête de ces volumes se placent les traductions de deux ouvrages de Pétrarque: le *Traité*

[1] Pendant la seule année 1502-1503, la *mise pour les livres que monseigneur fait escrire* s'éleva, suivant les comptes publiés par M. Delisle, à environ 5,880 francs de notre monnaie.

[2] Bibl. Nat. Ms. fr. 54.

[3] Bibl. Nat. Ms. fr. 2678 et 2679.

des remèdes de l'une et l'autre fortune[1], et les *Triomphes*[2]. Ce dernier manuscrit est le chef-d'œuvre de l'école.

La communauté d'origine de ces deux groupes de manuscrits, ceux de Louis XII et ceux du cardinal d'Amboise, serait suffisamment établie par la similitude du style de leurs images. Mais la provenance rouennaise est encore confirmée, en ce qui concerne les volumes exécutés pour le roi, par des mentions formelles. Le titre du manuscrit français 594 est conçu en ces termes : « les triumphes du poettre messire Francoys Petrarche translatez à Rouen ». A la fin du ms. fr. 225 on lit ce sixain :

En moys de may le iour sixiesme
Mille cinq sens et le troysiesme
Fut achevée et parfaicte
Ceste translation et faicte
Dedens *Rouen* la bonne ville.
A tous lisans soit-elle utile.

Les artistes de Rouen avaient à flatter les goûts du cardinal d'Amboise. Celui-ci leur a évidemment imposé pour modèles ses beaux manuscrits italiens qu'il aimait tant. L'imitation de ces manuscrits est très sensible dans les volumes rouennais, où l'influence italienne est évidente dans la disposition même du texte, dans le caractère de l'écriture, dans le style des ornements et dans celui des miniatures, où l'on trouve parfois des personnages qui ressemblent à ceux de l'école de Botticelli. Dans le fond, toutefois, Jean Serpin et ses collaborateurs sont de purs français. L'artiste dont ils cherchent surtout à se rapprocher, celui auquel ils empruntent certaines dispositions et même certaines attitudes, c'est le peintre en titre de la cour, Jean Bourdichon, l'enlumineur du *Livre d'Heures* d'Anne de Bretagne.

Le mérite de cette école de Rouen a été parfaitement apprécié, dans son ensemble, par M. L. Delisle : « Quel que fût l'éclat des manuscrits exécutés en Italie à la fin du quinzième siècle, l'art français ne se laissait pas éclipser. Le cardinal d'Amboise trouva dans la ville de Rouen des écrivains et des enlumineurs dont le travail n'était pas moins parfait que celui des écrivains ou des enlumineurs de Naples et de Florence. Chez nos artistes, les lignes

[1] Bibl. Nat. Ms. fr. 225.
[2] Bibl. Nat. Ms. fr. 594.

sont peut-être moins pures; les ornements ne sont pas choisis avec autant de science et disposés avec autant de bonheur; les détails sont moins finis ; l'imitation des pierres précieuses, des camées et des médailles n'est pas poussée aussi loin; les figures d'enfants nus ne sont pas traitées avec la même grâce et la même légèreté. Mais cette infériorité n'est-elle pas rachetée par la variété des ornements, par la vigueur de l'exécution et par la profusion des peintures dans le corps des manuscrits? »

Or, notre manuscrit français 873 des *Héroïdes* d'Ovide est encore un de ceux que l'école de Rouen a faits pour le roi Louis XII; il rentre dans la même catégorie que les manuscrits 225 et 594. Les documents ne nous donnent sur lui, malheureusement, aucun renseignement; mais les ouvrages de l'école pris collectivement ont un aspect particulier qui permet de les distinguer sûrement, et l'on peut affirmer en toute certitude que l'auteur des peintures illustrant les *Héroïdes* dans notre manuscrit 873 ne doit pas être cherché en dehors des enlumineurs rouennais ayant travaillé pour le cardinal d'Amboise.

Aucun de ces enlumineurs ne dépasse le niveau d'un praticien très habile. Chez eux, ce qui peut être loué, c'est l'aspect brillant, la recherche de l'effet décoratif, et non la science ou l'invention. Tel est le jugement à porter sur l'illustrateur du ms. fr. 873. Ce dernier se distingue parfois par une imitation très exacte d'œuvres italiennes; nous retrouvons, par exemple, dans son Hypermnestra, le visage maigre avec les pommettes saillantes et le menton pointu, la coiffure avec des torsades et des boucles de chaque côté du front, que Botticelli et ses imitateurs ont rendus célèbres. Tous ces personnages sont très élancés; on en trouve même dont la hauteur totale est égale à dix ou onze fois la longueur de la tête; mais ils manquent en général d'élégance. La tête est fréquemment trop forte, et souvent on ne lit aucune émotion sur ces figures un peu blafardes.

Le costume est compliqué, mais, il faut le reconnaître, riche et vraiment décoratif. La robe des femmes se compose d'un corsage décolleté, avec des manches formées de deux morceaux séparés, reliés l'un et l'autre par des rubans très longs et très minces, laissant libres ainsi le coude et l'épaule. La jupe fendue laisse voir la jambe jusqu'à mi-cuisse. Quant à la coiffure, tantôt elle est simple, tantôt elle devient un véritable échafaudage,

en étoffes de couleurs voyantes, qui affecte les formes les plus imprévues.

Le peintre ne s'occupe guère de varier ses sujets ; il représente ses personnages presque toujours dans une grande salle de palais, assis sur des trônes sculptés et dorés. Parfois il divise sa miniature en deux ou trois compartiments, dans chacun desquels il nous montre un épisode différent de la même histoire ; mais, le plus souvent, il nous présente deux fois le même personnage dans la même miniature, une fois au premier plan, et une fois au second.

Le paysage est traité d'une manière généralement assez enfantine[1]. Pour l'architecture, notre enlumineur s'inspire de ce qui se peut imaginer de plus lourd, de plus chargé ; il fait une consommation effroyable de rinceaux, de fleurons, de bas reliefs, d'ornements de tout genre, et leur donne en général une teinte gris-verdâtre assez monotone.

Décrivons maintenant deux des miniatures de ce volume ; celles qui représentent Pénélope[2] et Laodamie[3].

La première est divisée en trois compartiments. Dans le plus grand, nous voyons Pénélope, debout dans une prairie bordée par la mer, qui s'avance vers un marin et lui remet une lettre. Sa longue robe rouge, doublée de bleu, fendue jusqu'à mi-cuisse, tombe sur les pieds en formant de nombreux petits plis. Ses cheveux blonds sont serrés en bourrelet autour du front par des rubans bleus et rouges. Le marin tient du bras gauche un grand aviron dont la pointe repose sur le sol ; il s'incline comme pour saluer, en ramenant le bras droit devant la poitrine. Le fond est occupé par un paysage assez profond : à droite, la mer, avec une nef à proue recourbée ; à gauche, une hauteur boisée, et, dans le fond, des collines bleuâtres.

Au dessous de cette composition principale, et séparée d'elle par une banderolle blanche sur laquelle on lit : « la premiere espitre de Penneloppes à Ulixes », s'en trouve une autre, qui représente l'arrivée du messager. Ulysse reçoit la lettre des mains du marin, qui porte le même costume que dans la miniature principale. A

[1] Les arbres sont représentés (sauf au premier plan, bien entendu) par une boule bleue, sans tige, dans laquelle quelques « masses » sont indiquées par des traits blancs. Ce détail se retrouve dans beaucoup de manuscrits rouennais.

[2] Folio 1, verso.

[3] Folio 83, verso.

gauche, deux pages regardent la scène, qui se passe sur une falaise recouverte de gazon ; à droite, la mer sur laquelle se balance un vaisseau.

Enfin, à gauche, dans une bande étroite[1], le peintre a représenté Pénélope écrivant; elle est assise sur un trône en bois sculpté, dans une salle de son palais, et elle écrit sur une petite table recouverte d'un tapis bleu à fleurs d'or. L'ensemble des trois compartiments est encadré, comme d'habitude, dans une bordure dorée qui occupe toute la marge du feuillet.

Dans la miniature qui accompagne l'épitre de Laodamie, notre enlumineur a cherché à faire une véritable composition. Au bord de la mer, sur une prairie, Laodamie s'évanouit entre les bras de ses femmes, en voyant Protésilas qui s'éloigne sur un vaisseau. A gauche, au second plan, on aperçoit une ville fortifiée, bâtie sur le sommet de la falaise; le peintre nous en représente avec une grande exactitude les maisons élégantes et pittoresques. En bas, sur une banderolle blanche, on lit cette inscription : « Cy cōmence la trezeiesme espitre de Lardomie à Prothesillaus ».

* * *

Le manuscrit français 874 de la Bibliothèque Nationale est encore une production de cette même école de Rouen, mais d'une époque un peu postérieure. Dans une partie des miniatures il nous semble qu'on peut reconnaître la main des artistes du cardinal d'Amboise: ce sont eux qui ont dû peindre, notamment, au folio 32, une grande miniature, tenant deux pages en regard, qui jouit d'une certaine célébrité[2]. Elle représente Phèdre, accompagnée de ses dames et de ses valets de limiers, partant pour la chasse dans une voiture traînée par six chevaux caparaçonnés.

Mais, à côté de ces miniatures appartenant au même groupe que celles de l'exemplaire de Louis XII (ms. fr. 873), il en est d'autres qui trahissent la collaboration d'un praticien différent, nouveau dans l'atelier. Leur faire est plus lâche, leur coloris trop pâle. La tendance, qui y domine, d'exagérer la petitesse des têtes

[1] Largeur : $0^{m}060$, hauteur : $0^{m}237$.

[2] Reproduite en chromolithographie dans P. Lacroix, *Mœurs, usages et costumes au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance,* p. 200.

ne se trouve pas aussi accentuée dans les manuscrits de l'école de Rouen à la bonne époque, nous voulons dire dans les manuscrits du cardinal d'Amboise et de Louis XII. Au contraire, il semble que ce même praticien, reconnaissable à ses défauts plutôt qu'à ses qualités, ait travaillé à des volumes un peu plus récents, par exemple au manuscrit des *Triomphes* de Pétrarque, destiné à Jean de Daillon, comte du Lude (Arsenal, nº 5065). Ce nouveau venu a d'ailleurs une manière différente de concevoir ses illustrations. Plus aucun effort vers la couleur historique, si minime qu'elle soit, plus de véritable composition. Il se contente de placer sous une tente une dame assise, habillée suivant une mode qui annonce déjà le règne de François Ier : la robe serrée à la taille, s'évasant en cloche par l'effet de la vertugade, le corsage en basquine ajustée, ouvert en carré autour du cou, avec de grandes manches, et la tête toujours couverte d'une coiffe et d'un petit chaperon. Sur l'étoffe des tentes sont des initiales brodées en or. M. Paulin Pâris a supposé que ces figures de femme pouvaient être des portraits [1], mais cela nous paraît bien improbable, car les têtes sont très peu individualisées.

Dans ce manuscrit, toutefois, la grande part reste celle des artistes de l'école de Rouen. Il est très amusant de constater que cette origine normande, — facile à reconnaître au seul aspect de la majorité de ces images, — est confirmée, pour cet exemplaire, d'une manière assez curieuse. Le scribe, en recopiant le manuscrit, a jugé utile d'expliquer à ses lecteurs, par un petit sommaire, les évènements auxquels il est fait allusion dans chaque épitre des *Héroïdes;* et voici comment il raconte l'histoire de Héro et de Léandre [2] :

« Leander fut filz du duc de Caux, et se tenoyent son filz et lui en une cite nommee Fescam. Vis à vis du dit Fescam avoit une ville nommée Honnefleur, laquelle estoit au duc de Normẽdie. Et y avoit entre les deux citez ung bras de mer qui avoit environ une lieue de large : mais qui y fust voullu aller par terre, il y avoit plus de deux cens lieux. Et se tenoit en ladicte ville de Honnefleur la fille au duc de Normendie laquelle estoit mariee au

[1] Les initiales des tentes ne se rapportent pas aux personnages mis en cause dans les *Héroïdes :* pour Briséis ce sont les lettres I N, pour Médée D I, pour Hermione I E.

[2] Folio 118.

roy de la petite Gaule dicte Bretaigne : mais son dit pere estoit alle en une guerre loingtaine de son pays. En ladicte cité de Honnefleur avoit un palais où estoit aourée la deesse Minerve laquelle faisoit beaucop de miracles tant que la renommee en alloit par tot. Et pour ce que le dit Leander eut ung iour quelque maladie de peril de mort aller à Honnefleur au dit temple de Minerve : et fist tant par les iournees quil y arriva par terre. Car en celluy temps nestoit ēcores nulz bateaulx qui rien vaulsissent. Car on ne scavoit la façon de les bien faire. Et quand il y alloit dix sur la mer sil en revenait deux sans peril cestoit grant chose. Advint quant Leander se fut trouve au dit temple pour acomplir son perelinage quil vit Ero : et Ero luy. Et pour ce quelle estoit dame de la cite fist prier au dit Leander daller digner avec elle en son chasteau, lequel y fut et en dignant se regarderent moult lung laultre. Et après digner entrerēt en propos si que a la fin furent amoureux lung de l'autre. Tellement que Leander fist entendre à ses gens quil estoit si las quil ne sen povoit encores retourner : affin davoir occasion de demourer avec ladicte Ero : et y demoura lespace de douze iours en telle manière..... quils aymerent merveilleusement lung lautre. Or est ainsi que le dit Leander sen retourna a son pays duquel il povoit veoir le chasteau de la dicte Ero. Et elle aussi veoit le chasteau du dit Leander car cōme dessus est dit il ny avoit que une petite leue deaue ētre les deux chasteaulx. Leander fut si amoureux que ung soir se mist en leaue et la passa a nage tant quil arriva au chasteau d'Ero dont elle fut ioyeuse merveilleusement et esbaye. Et fut le premier hōme qui iamais noua que le dit Leander. Et par lespace de longtemps alloit ainsi et venoit devers la dicte Ero. Ainsi lon peult dire que par amours fut trouve la maniere de nouer. Et toutes choses honnestes qui sont sur la terre ont estes trouvees par amour. Advint ung iour que la tourmente et les ventz furent si grans que Leander fut quinze ou 16 iours sans oser passer leaue. Et entretenant rescripvit à sa dame lespitre qui sensuit. »

Héro habitant Honfleur, Léandre, devenu fils du duc de Caux, la Seine appelée à remplacer le Bosphore dans l'histoire de ces tragiques amours ! Tout cela sent son Normand, et prouve combien il est juste de rattacher à l'école de Rouen ce manuscrit nº 874, où l'on retrouve la main des artistes employés par le cardinal d'Amboise.

***

En dehors de la Bibliothèque Nationale, il existe à Paris un autre manuscrit, orné de miniatures, des *Héroïdes* traduites par Saint-Gelais. Il se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal[1]. Ce manuscrit est un petit volume in-8, orné de vingt-deux peintures : ce sont des grisailles rehaussées d'or, avec les carnations peintes et parfois quelques légères touches de rose, de bleu et de vert dans les fonds et dans les accessoires.

La première de ces miniatures est consacrée à un sujet qui ne se rencontre dans aucun des autres manuscrits : Saint-Gelais offrant sa traduction au roi Charles VIII. Cependant ce manuscrit n'est pas, comme on pourrait le croire d'après cette particularité, celui que l'auteur remit au roi en lui dédiant son livre. Dans plusieurs des grisailles, en effet, sont peintes les armoiries du premier possesseur : de gueules, au chevron d'or, accompagné de trois roses de sable au cœur d'or, brisé d'un lambel de sable à trois pendants. Le prénom de ce seigneur commençait probablement par un E[2] et il avait pour devise : « Souffrir te vaille ». M. Henri Martin, qui a déployé, dans le *Catalogue des manuscrits de l'Arsenal*, tant de patiente érudition, n'est pas arrivé à découvrir quel est le personnage pour lequel ce volume fut exécuté.

Parmi ces miniatures, l'une des plus intéressantes est celle qui illustre l'épitre de Pâris à Hélène. Le peintre nous met sous les yeux une scène assez compliquée. A gauche, au premier plan, Pâris assis par terre écrit sur ses genoux ; il porte un justaucorps large, des chausses collantes, et un turban blanc très haut, formé de bandes d'étoffe assez étroites. Auprès de lui est une fontaine gothique, séparée par un petit canal d'une terrasse que baigne de l'autre côté une rivière. Sur cette terrasse, bordée de colonnes aux chapiteaux dorés, Pâris assis va tendre la pomme à l'une des trois déesses nues debout devant lui. Le fond est occupé par un paysage : une rivière rapide coule entre deux rangées de collines escarpées, sur les flancs desquelles sont bâtis des villages et des châteaux-forts.

[1] Ms. 5108.

[2] Les grandes initiales sont peintes en effet sur un fond semé d'E.

Dans les peintures de ce volume on retrouve parfois des types, des ajustements, des coiffures, même certains détails d'architecture, qui rappellent de loin l'école de Rouen. En tout cas, il semble que ce manuscrit doit remonter à peu près à la même époque que l'exemplaire de Louis XII.

(*A suivre*).

PAUL DURRIEU ET JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

CHARLET

(Fin)[1]

Malgré ses succès de lithographe et d'aquarelliste, Charlet n'avait jamais renoncé à la peinture. Jeune et pauvre, il avait fait autre chose pour vivre, mais sans rien sacrifier de ses premiers rêves. Il croyait à la hiérarchie des genres. Aussi, le pain du lendemain une fois assuré, se remit-il activement à peindre, apportant dans ses efforts une passion croissante, aigüe, douloureuse. M. de La Combe nous a conservé le récit du travail de Pénélope auquel Charlet se livrait sous ses yeux, effaçant, recommençant, multipliant les esquisses, les lacérant à mesure ou en masse, peignant des paysages par dessus des batailles, allant vite toujours, s'impatientant, ne pouvant rien terminer à son gré. A l'époque où nous sommes arrivés, cette fièvre atteignait justement son paroxysme. Au Salon de 1836, non sans crainte et tremblement, il exposa pour la première fois. Son envoi était cet *Episode de la Campagne de Russie,* qu'on s'accorde à regarder comme sa meilleure toile. Il exposa encore les années suivantes. On comprend qu'un pareil état d'esprit était déjà peu favorable à la lithographie. D'autres visées hantaient encore son cerveau. Comme tous les irréguliers de l'art, il n'eût trouvé rien de plus beau que d'avoir part aux avantages officiels. A la mort de Lethière, en 1832, il

[1] V. l'*Artiste* de février, mars et avril derniers.

s'était remué pour tâcher d'avoir son logement à l'Institut. En 1837, n'allons-nous pas le voir poser sa candidature au fauteuil de Carle Vernet à l'Académie des Beaux-Arts ? Inutile d'ajouter qu'il échoua des deux côtés. Mais, l'année suivante, il réussit à obtenir la place de professeur de dessin à l'École Polytechnique. Aussitôt il se crut appelé à changer, réformer et transformer; l'enseignement, les méthodes, la confection de modèles nouveaux s'emparèrent de son existence.

Rien d'étonnant donc à ce qu'au milieu de préoccupations si diverses les *Albums* de 1836 et 1837, les derniers, aient l'air d'être faits, comme on dit, un peu à la diable. Néanmoins, dans la quantité, quelques pièces fort jolies sont encore à retenir, car ce n'est pas le talent de Charlet qui décline, c'est son attention qui s'absorbe ailleurs. « *Dites donc, l'ancienne, vous vous trompez ! c'est pas lui* », est une anecdote aussi gaiement contée que les meilleures du bon temps. « *Hommes qui cherchez la paix du cœur* » et « *Maladroit !* » contiennent de fins paysages. *C'est bien lui!* et *Le voilà!* sont des pages très connues et bien dignes de l'être. *Le Convoi* les vaut, pour le moins, et peut passer pour une des plus complètes expressions de cette manière simple et vraie, que j'ai tâché de définir à propos des *Souvenirs de l'armée du Nord*. Ici même le sujet moins spécial a mieux encore, sous le crayon du dessinateur, laissé revenir ces profondes impressions qui donnent aux œuvres une portée. Le paysage aux lignes pauvres mais pleines de caractère est admirable. Ainsi se profilent les uns sur les autres et se dessinent au bord du ciel les horizons de France; ainsi, se blotissent au pied des collines, dans nos contrées de l'Est, tant de fois, hélas ! sillonnées de « convois », les villages à l'écart des routes. Cela est-il gai ou triste? on n'oserait le dire. « *Le meilleur temps de la vie*, d'après la légende, *est celui qu'on passe sur les routes* ». Peut-être faut-il entendre que le meilleur temps est celui où l'on est jeune; et la jeunesse alors, pour Charlet, était en train de s'éloigner sans retour.

Il ressentait déjà les premières atteintes du mal qui devait progresser sans cesse et finalement l'emporter, quand il commença la *Vie civile, politique et militaire du caporal Valentin, mise au jour par son ami Charlet,* suite de cinquante pièces, achevée seulement en 1842. Il n'y faut voir qu'un grand effort pour ressaisir une inspiration décidément épuisée. Les jolis morceaux ne sont pas rares;

la Baronne de la Bretonnière, le Marquis de Las Blagueras, la Servante hollandaise sont des figures excellentes, mais en général ces lithographies trop faites ont quelque chose de dur et d'ennuyeux; la fraîcheur de l'invention est absente: sous l'exécution propre et méticuleuse on devine la conscience de l'ouvrier au lieu de sentir le plaisir de l'artiste. Passons donc rapidement sur cette suite trop longue; passons aussi sur les cinquante-deux dessins à la plume destinés aux élèves de l'École Polytechnique, simples modèles d'enseignement, bien à tort considérés souvent comme des œuvres d'art.

Les *Croquis à l'estompe* sont plus dignes d'attention. Charlet les avait exécutés d'après un procédé particulier, de l'invention d'Auguste Bry, son nouvel imprimeur. La plupart sont de simples études, mais plusieurs sont agréables: on distinguera le joli portrait de l'adjoint de Viroflay. Le 24 mars 1845, c'est-à-dire sept mois avant sa fin, Charlet écrivait au colonel de La Combe: « Ne pouvant quant à présent me livrer à des travaux de peinture qui me fatiguent, je me suis remis à crayonnailler. Je me suis mis en tête de faire une galerie militaire depuis 92, y joignant même quelques hommes de Louis XVI: les Gardes-du-corps, Suisses, Gardes-Française, etc., enfin ceux qui ont figuré dans les principaux évènements de la Révolution. J'y mets l'Empereur dans toutes les phases de sa vie: à l'École militaire, à Toulon et jusqu'à Sainte-Hélène... Il me faudra deux ans pour exécuter cette collection vraiment nationale... »

C'était un vaste plan, comme on le voit: mais, après avoir fait imprimer quelques pièces isolées, représentant des soldats de l'ancien régime et de l'époque révolutionnaire, Charlet sentit qu'il fallait se restreindre. Avant tout il décida de faire paraître l'Empereur et la Garde-Impériale, « le reste plus tard... s'il y avait lieu ». Il ne put même aller jusqu'à la moitié de cette tâche, bien qu'il ait trouvé moyen de faire encore plus de trente pièces, en ces temps pénibles où la maladie s'abattait sans relâche sur lui et sur sa famille, bien qu'il ait tenu le crayon jusqu'au dernier moment. Un *Bonaparte général en chef*, fut achevé le 29 octobre. Le 30, il s'était fait, comme d'habitude, porter à sa table, mais, se sentant trop faible: — « Adieu, mes amis, je meurs, car je ne puis plus travailler! » dit-il en prenant la main de sa femme, celle de son fils. Quelques instants après, il était mort.

Ce qui est curieux, à prendre ces costumes de 1845 pour leur valeur absolue, c'est qu'ils sont encore très bien, que la facture n'en est nullement étriquée ou affaiblie, que même jamais, au point de vue du métier, Charlet n'avait fait la lithographie d'une façon plus veloutée, plus lumineuse, plus experte. Les premières surtout, les deux *Gardes-Françaises*, le *Général Républicain (1793)*, la *Patrie en danger*, sont tout à fait remarquables. Mais l'emportement des anciens jours est loin. L'artiste s'est civilisé, et l'on dirait que ses modèles ont fait de même. Tel colonel, tel capitaine de grenadiers sont encore de forts beaux soldats : il est impossible de les prendre pour des représentants d'une race à part, merveilleuse, légendaire. Leur uniforme leur va bien ; des habits civils leur iraient bien aussi. Même les plus énergiques, l'*Officier de grenadiers, tenue ordinaire*, le *Grenadier, tenue de ville*, le *Capitaine de grenadiers de la Garde Hollandaise*, sont des gens qui font le métier de soldats, mais en temps de paix. Trente ans ont passé depuis les campagnes épiques, et le roi Louis-Philippe est sur le trône. Pour un peu, je dirais que c'est un autre Charlet qui se révèle.

Les dernières belles pages du Charlet d'autrefois sont à chercher dans ses croquis à la manière noire (1840), dédiés à Béranger, ou plutôt dans les pièces non réunies qui devaient leur faire suite. Celle que M. de La Combe a nommé la *Marseillaise*, et celle au bas de laquelle on lit, dans le premier tirage : « *Tremblez, ennemis de la France !* » dans le second : « *Aux armes, citoyens, formez vos bataillons !* » sont des pages toutes frémissantes du souffle patriotique. Et porté, soulevé par la noblesse du sentiment, Charlet y retrouve l'ampleur ancienne, le trait imprévu, le dessin original.

Pas à pas, j'ai suivi et fait suivre au lecteur les étapes successives de la carrière de Charlet; c'est une lente méthode, mais c'est la seule qui fasse surgir à leur place toutes les idées particulières indispensables. Reste à formuler quelques appréciations plus générales qui les résument.

Charlet, que l'on comprend si peu aujourd'hui, n'était pourtant ni une nature énigmatique, ni une organisation d'artiste bien complexe. Son intelligence était plutôt simple, en ce sens qu'elle n'était habitée que par un certain nombre d'idées, de caractère ordinaire et d'ordre moyen. Mais, ces idées, il les tenait ferme, en homme qui ne voit ni au-delà, ni alentour, en brave cœur pour

qui le besoin de croire à certaines choses et le devoir d'aller droit devant soi ne faisaient qu'un. Aucune imagination ne fut moins ondoyante que la sienne, aucun talent plus dépourvu de nuances. En cela il est tout l'opposé de nos distingués actuels : il est peuple, et c'est là vraiment le trait fondamental de sa physionomie. Delacroix l'avait déjà dit : on ne s'en est pas toujours assez souvenu depuis[1].

Les circonstances vinrent d'elles-mêmes compléter le naturel. Fils d'un grognard des grandes guerres, élevé dans la pauvreté par une mère dont j'ai tâché de faire connaître le caractère, spontanément, dès l'origine, il eut dans le cœur les admirations, les regrets, les impatiences des vieux soldats renvoyés par la Restauration dans leurs foyers. Par son incomplète instruction, par ses goûts, par ses habitudes, il était de plain-pied avec eux. Peu capable d'idées générales, étonnamment doué au contraire du côté d'une certaine observation d'autant plus pénétrante qu'elle n'était pas raisonnée, il a su les représenter comme jamais peut-être une classe d'hommes n'avait été peinte. Mais il faut toujours répéter qu'en cela il n'y eut de sa part aucune divination. Il a dessiné ce qu'il avait vu, rien autre chose, rien de plus.

Il est vrai que, pour voir et bien voir, il ne négligeait aucun moyen : rencontrait-il un régiment, partant, clairons en tête ? il était homme à le suivre, comme font les enfants, jusqu'à sa rentrée à la caserne. Chez M. de Rigny, il lui demandait de le mettre à table avec son planton, pour le faire causer. Un jour, il était invité chez son capitaine, M. Laffitte, en nombreuse compagnie. En route il trouve trois soldats dont les gestes et les physionomies lui promettent de bonnes études : il les aborde militairement et les convie au cabaret ; puis il se laisse à son tour entraîner par eux chez un autre marchand de vins et finit par oublier totalement l'heure du dîner. Quarante ans avant qu'on n'en fit un système, voilà les procédés du pur naturalisme, ou je ne m'y connais pas[2].

Un peu plus tard, un certain esprit de blague et de calembour, une verve narquoise, bien plébéienne, apparaît dans l'œuvre de

[1] Ce côté anti-distingué du talent de Charlet est peut-être la cause réelle de la répugnance qu'éprouvent à son égard nombre de personnes intelligentes. Il donne la même impression que le contact d'une blouse.

[2] De La Combe, pages 15, 23, 26. Ce rapprochement avait déjà été indiqué dans un article de M. Roger Marx. (V. *le Rapide*, 11 juin 1893).

Charlet. C'est par là qu'il a le plus vieilli. Bien des gens ne peuvent lui pardonner ses coq-à-l'âne d'estaminet, ses jeux de mots sans queue ni tête, ses réflexions jadis drôles. Sa correspondance est émaillée de tout cela, et je suis le premier à reconnaître qu'elle est insupportable. Mais sous le beau parleur de caserne subsiste toujours et partout le réaliste d'instinct. Il n'a pas besoin de courir après la vérité, elle vient à lui toute seule. Ses pires calembredaines ne sont pas creuses : une vision toujours juste, souvent très fine, des choses, leur sert de point de départ. Les types sont saisissants, vivants, parlants, presque partout sans aucune charge. Qu'on veuille bien, oubliant le reste, feuilleter avec cette pensée les *Albums* de Charlet, c'est la comédie humaine[1] en ses mille actes divers. Plus tard encore, à mesure que mûrissent l'homme et l'artiste, cette verve se lasse, et l'observation prend décidément le dessus. Elle ose se montrer seule et sérieuse en un certain nombre de pièces excellentes, auxquelles je me suis efforcé de faire la place qu'elles méritent. Ce ne sont, en général, que de toutes petites compositions, comme si l'ampleur du cadre gênait ce passionné de précision, comme si dans une lithographie de quelques centimètres il était plus sûr de faire manœuvrer à l'aise les bataillons et les escadrons au milieu d'espaces à perte de vue. Ce n'est plus ici le lieu de revenir sur aucun exemple particulier, mais comment, de nos jours, des pages telles que la *Marche des lanciers sur un champ de bataille, le Convoi, le Fort St-Laurent*, ne sont-elles pas universellement connues et admirées ?

Un dernier mot sur le mérite intrinsèque, si discuté, du dessin de Charlet. Nul doute qu'il ne manque de souplesse et de variété, que presque partout il ne laisse percer des habitudes et des formules, qu'il ne parle au total une langue pauvre et courte, souvent prête à dévier dans la vulgarité. Tous ces défauts sont dus en grande partie à l'instruction première de Charlet. De ses maîtres il n'a eu le temps de prendre que les défauts ; ensuite il s'est fait seul. Une qualité dominante emporte ces imperfections et, pour qui sait regarder, place Charlet dessinateur à côté des maîtres. Le trait de son crayon a la force d'un moyen d'expression qu'on a trouvé soi-même. Sauf en deux ou trois pages des débuts, il ne

[1] Le mot est d'Eugène Delacroix.

doit rien à personne, ni aux anciens, ni aux modernes. Il naît directement de l'idée à traduire et de la forme à rendre. Par là, tout en les serrant mal en bien des endroits, en d'autres places il les exprime merveilleusement. Où il est beau, il ne craint aucune comparaison, parce que tout ce qu'on peut lui opposer est autre chose et fait de la préférence une question de goût individuel.

GERMAIN HEDIARD

Pour connaître à fond l'œuvre de Charlet, il est clair qu'on devra toujours le prendre tout entier et le feuilleter pièce à pièce, sans aucune exception ni réserve ; mais c'est là un point de vue d'étude qui ne peut être celui du public ni même de bien des collectionneurs. Un choix s'impose donc entre les 1089 pièces qui le composent, soit qu'on veuille organiser une exposition, soit qu'on désire, ce qui revient au même, se former un carton donnant en abrégé l'idée du tout. Je dirai plus : par sa nature même, l'œuvre de Charlet se prête mieux qu'aucun à cette opération de triage ; dégagé des pièces secondaires et des redites, il fait tout d'abord un effet plus vif et plus franc ; il gagne à être vu ainsi. Mais il va sans dire que le choix doit être bien fait et que pour le bien faire soi-même, il faut commencer par avoir vu le tout. Un amateur qui débute tourne donc dans un cercle. C'est pour l'aider à en sortir que j'ai pris sur moi de donner la liste suivante.

Je l'ai présentée chronologiquement parce qu'il m'a paru instructif de restituer l'ordre des dates, à côté du classement un peu arbitraire de M. de La Combe ; mais j'ai mis devant chaque pièce le nº de son catalogue pour qu'on s'y retrouve aussitôt.

J'ai fait précéder d'un signe (*) les pièces à mon avis les plus importantes, et d'un autre signe (**) celles qui sont tout à fait capitales.

1817

19. — Hussard au galop, le sabre à la main.
22. — Lanciers au bivouac.

COSTUMES MILITAIRES

111. — Sergent d'infanterie.
117. — Grenadier de la Garde Royale.
121. — * Cuirassier (à pied).

24. — Poste avancé.
35. — * La Bienvenue.

1817-1818

38. — Le Grenadier de Waterloo.
40. — * Les Deux Grenadiers de Waterloo.
42. — Le Drapeau défendu.
43. — * Les Français après la Victoire.
44. — ** La Mort du Cuirassier.
49. — * Les Maraudeurs.
50. — * Les Invalides en goguette.
51. — ** Le Grenadier manchot.

COSTUMES MILITAIRES A LA PLUME

145. — Grenadier.

Juin 1818 à Novembre 1819

53. — M. Pigeon en grande tenue.
62. — * Ils s'en vont.
63. — Il faut en rire.
67. — Siège et prise de Berg-op-Zoom à la Petite-Provence.
68. — * Courage, Résignation.
69. — Le Caporal blessé, et son chien lui léchant sa blessure.
71. — Grenadier assis, avec un enfant.
74. — Le Soldat Français. (Si fractus illabatur orbis...)
76. — ** Cuirassier français portant un drapeau.
80. — * Délassement des Consignés.
81. — * Vieillard montrant le portrait de Cambronne à ses enfants.

82. — ** Au Maréchal Brune.
83. — * L'instruction militaire.
84. — * Le soldat musicien.
85. — * Le Marchant de dessins lithographiques.
86. — * Les Maraudeurs.
87. — ** L'Aumône.
89. — A moi les Anciens.

1819

155. — * Dragon d'élite, armée d'Espagne.
156. — * Grenadier à pied de la Vieille Garde.

Juillet 1819-Mars 1820

157-186. — ** Costumes de l'ex-garde.

Juillet 1820-Septembre 1822

92. — Les pénibles adieux.
94. — J'attends de l'activité.
95. — * Toi !... Oui, moi !
98. — Je l'ai gagnée à Friedland.
99. — Les Consignés prenant les armes pour la corvée du quartier.
100. — * L'ouvrier endormi.
105. — Réjouissances publiques.

Octobre 1820-Février 1821

Costumes de l'armée de 1809

187. — * Frontispice.
188. — * Sapeur (grande tenue).
189. — Grenadier en campagne.
191. — Capitaine de Grenadiers (grande tenue).
195. — * Capitaine de Voltigeurs (tenue de Guerre).
195. — * Cornet de Voltigeurs (grande tenue).
201. — * Porte-Drapeau (grande tenue).

1822

Deux costumes a la plume

202. — * Grenadier à pied de la Garde-Impériale.
203. — * Dragon d'élite.

Deux costumes d'infanterie

204. — ** Infanterie légère française. Carabinier.
205. — ** Infanterie légère française. Voltigeur.

107-108. — ** Siège de St-Jean-d'Acre.
270. — N'abandonnez pas cette pauvre veuve !
272. — Elle n'admet point de remplaçant.
276. — Il m'en reste encore un pour la patrie.
277. — Aux vieux Grognards, le tailleur de pierre reconnaissant !
278. — * Vous croisez la baïonnette sur les vieux amis, vous n'êtes donc plus Français.
279. — Ecole du balayeur.
280. — Voilà pourtant comme je serai dimanche.

Recueil de croquis à l'usage des petits enfants

506. — La bonne petite fille.
507. — Les petits garnements.

1823

Croquis lithographiques

517. — Vous êtes deux braves ! ça ne finira pas comme ça.
528. — Le guide est à gauche.
529. — La froid pique !
533. — Seriez vous sensible ?

281. — Adieu, fils, je t'ai revu, je suis satisfait.
285. — Comment faire ?
286. — Dissimulons.
288. Louis XVIII. — Mes chers enfants, je vous porte tous dans mon cœur !
291. — * Je suis innocent, dit le conscrit. Par le flanc gauche, répond le caporal.
293. — Réjouissances publiques (2e planche).

1824

Croquis lithographiques

537. — J'en mangerais dix comme toi !
538. — J'ai vu le Nil et la Bérésina !
539. — Un homme qui boit seul n'est pas digne de vivre !
541. — Tu as la respiration trop long.
542. — * Adieu, bannissez toute sensibilité... importune.
543. — Discours du légionnaire à ses enfants.
545. — * Oh ! les gueux !
547. — ** Je m'appelle César !
549. — Guérillas navarrais.

Fantaisies

557. — Soutiens-moi, Chatillon, je m'évanouis.
565. — Enfoncé, troupier, mais toujours français.
586. — Ça va bien.
587. — J'ai perdu ma barbe.

294. — * Vieillard méditant devant une tête de mort.
298. — ** Le Laboureur nourrit le soldat, le soldat défend le laboureur.
299. — Le premier coup de feu.
300. — Le second coup de feu.

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1825)
(*paru en décembre 1824*)

594. — * Vous n'auriez pas vu mon pauvre chat ?
597. — * Un jour de bonheur.
603. — * Caporal Pitou, comptez sur moi si l'on se met en patrouille.
606. — Voilà encore un duel, faut plumer les canards.
609. — La ferme béarnaise.

1825

SUJETS DIVERS LITHOGRAPHIÉS

610. — Si l'bourgeois y est pas, les presses y n'va pas. Voyez chez le marchand de vin.
611. — Mademoiselle Félicité, je ne puis déployer l'énoncé de mes sentiments si vous n'appuyez d'une file à gauche.
615. — La Surprise.
617. — Bivouac d'infanterie.
618. — Pousse, pousse, Cadet !

304. — * Elle a le cœur français, l'ancienne !
305. — Ils sont les enfants de la France.

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1826)
(*paru en décembre 1825*)

621. — * Carabinier, ma défunte me revient.
622. — Charmante Gabrielle, &.
623. — Le Papillon léger, &.
625. — Il est par trop farceur, le sergent.
626. — * M. Pigeon solliciteur.
627. — Quel est ce port d'armes de farceur nº 1 ? &.
628. — Assez causé... on va se rafraîchir d'un coup de sabre.
629. — L'épicière a encore les yeux rouges.
633. — * Les trois conspirateurs.
634. — * L'Ecole chrétienne.
636. — * Sapeur c'est fini ! Plus de carottes ; chacun son écot, comme tout Français la doit.
639. — Marche de troupes françaises dans les Pyrénées.
640. — * La maison du Garde-Chasse.

1826

CROQUIS LITHOGRAPHIQUES A L'USAGE DES ENFANTS

651. — Monsieur, nous avons un grandissime mal de tête : voulez-vous nous permettre de nous en aller ?

1827

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1827)

662. — Ceux-la qui se bat... pour la galette, c'est pas celui-là qui la mange ; il attrape de bons coups, et pis c'est bon !
671. — * Mon mari les aime singulièrement !... les lanciers !
673. — Tu vois Austerlitz, au moment du tremblement.
678. — Voilà mon fourrier (M. Binet, le chandelier du coin) qui complimente le sergent-major sur sa décoration... il aura la pratique.
681. — L'Embuscade.

206. — Garde nationale de Paris. Grenadier. (Grande tenue), 1827.
207. — Garde nationale de Paris. Chasseurs. (Grande tenue), 1827.
309. — * Au commandement de : « Halte, » &.
310. — Au commandement de : « * Pas d'observations ! » &.
312. — Honneur au courage malheureux.

1828

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1828)

684. — Lancier français repoussant une mauvaise charge.
701. — Le bulletin de Navarin.

CROQUIS ET POCHADES A L'ENCRE

707. — Turc assis.
711. — Petit enfant debout sur un cheval.
712. — Vieux marin fumant.
714. — Gros aubergiste, une broche à la main.
717. — Turc debout.
719. — Soldat d'infanterie.
720. — Croquis.
721. — Vieillards jouant aux cartes dans un cabaret.
722. — Jeune marchande d'œufs.
725. — * Turc debout.

1829

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1829)

727. — La Promotion.
728. — Le Dessin.
736. — Les Barricades.

405. — L'Empereur et le Grenadier.

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1830)
(*paru en décembre 1829*)

744. — Le père Broussaille.
747. — Les deux coqs.
748. — L'Hospitalité.
749. — Il y aura de la baisse. Bijotot, mon ami, écoulez vos huiles, et méfiez-vous de la canelle.
750. — * Faut du tempérament.
751. — Tout ça ne vaut pas mon doux Falaise.
755. — Les Héritiers.
760. — Le Satané farceur.

1830

324, 325, 326. — Trois grandes feuilles de croquis, chez Gihaut.
327, 328, 329. — Feuilles nos 1, 2, et 37 des *Croquis par divers artistes*.

1831

FANTAISIES

768. — Le moulin de Jemmapes.
769. — * Marche de troupes.
776. — Aurons-nous la guerre ?
778. — C'est toujours les mêmes qui tient l'assiette au beurre.
782. — Croquis.

340. — Essai à la manière noire.
342. — * Marche de Lanciers sur un champ de Bataille.

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1832)
(*paru en décembre 1831*)

783. — * Le Charbonnier.
787. — Sœur Ursule, je sens qu'il faudra bientôt passer l'arme à gauche.

FANTAISIES

796. — Napoléon disait : « Un instant, les voisins... » &.
798. — Vois-tu, Méret, voilà l'histoire, &.

1833

SOUVENIRS DE L'ARMÉE DU NORD

799. — Petit poste avancé.
800. — La Reconnaissance.
802. — La Bagarre.
804. — Poste Hollandais.
805. — * Le Matin.
806. — * Les Travailleurs vont à la tranchée.
807. — Officier Hollandais.
808. — Poste dans la citadelle d'Anvers.
809 — Bivouac de la Pipe de tabac.
810. — Tireurs de la Compagnie Infernale.
813. — ** Le Fort St-Laurent.
814. — * Convoi d'Artillerie.

1834

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1834)

822. — Un morceau de pain sur la terre vaut mieux qu'une brioche dans le ciel.
825. — * On se masse. L'Ancien est là, le père l'Enfonceur.
830. — * On va se former en bataille par escadron dans la plaine voisine.
831. — C'est eux qui m'a provoqué.
834. — Chauffé, éclairé par le Gouvernement, c'est une grande douceur !

1835

ALPHABET MORAL ET PHILOSOPHIQUE
A L'USAGE DES PETITS ET DES GRANDS ENFANTS

841. — A — Avare.
845. — D — Déménagement.
846. — E — Ecole.
847. — F — France.
854. — * L — Leçon de peinture.
856. — M — Misères de la Guerre.
858. — * P — Piété filiale.
860. — Regrets.

1836

ALBUM LITHOGRAPHIQUE (1836)

873. — Hommes qui cherchez la paix du cœur, &, et * C'est bien lui !
880. — Le voilà !
881. — Dites-donc, l'ancienne, vous vous trompez ! c'est pas lui.

1837

ALBUM

886. — Les anciens du Camp de la Lune.
893. — * Maladroit !
896. — ** Le Convoi.

CROQUIS

904. — Les Bords de l'Escaut.

1838-1842

VIE CIVILE, POLITIQUE ET MILITAIRE DU CAPORAL VALENTIN

920. — Il est valet de pied chez la Baronne de la Bretonnière.
921. — « Je deviens sèche comme un hareng », se disait Valentin.
932. — Il résiste à la carotte péruvienne.
942. — Le billet de logement.

1840

979. — La Marseillaise.
980. — Aux armes, citoyens. (Tremblez ennemis de la France).

1845

CROQUIS A L'ESTOMPE

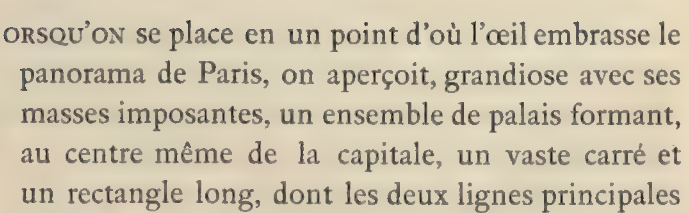
990. — Portrait de l'adjoint du maire de Viroflay.
996. — Un mendiant (au lavis).
997. — Vieillard faisant lire un enfant (au lavis).

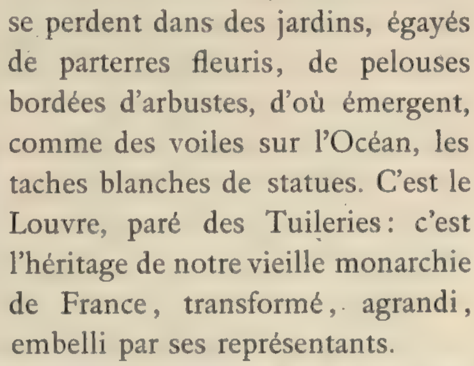
G. H.





LE LOUVRE INTIME





LORSQU'ON se place en un point d'où l'œil embrasse le panorama de Paris, on aperçoit, grandiose avec ses masses imposantes, un ensemble de palais formant, au centre même de la capitale, un vaste carré et un rectangle long, dont les deux lignes principales se perdent dans des jardins, égayés de parterres fleuris, de pelouses bordées d'arbustes, d'où émergent, comme des voiles sur l'Océan, les taches blanches de statues. C'est le Louvre, paré des Tuileries : c'est l'héritage de notre vieille monarchie de France, transformé, agrandi, embelli par ses représentants.

De la forteresse que fit élever Philippe-Auguste, il ne reste plus aujourd'hui que la trace rendue visible, dans la cour du Louvre, par ce double cercle de pierres blanches, qui se détachent sur le pavé gris, et qui indiquent l'emplacement de la tour et de son enceinte. Plus d'un siècle et demi après, Charles V la transforma, en corrigea le caractère trop sévère, l'orna de précieuses sculptures, l'entoura de jardins. C'est François Ier, en 1527, qui fit abattre la grosse tour et qui sacrifia plus tard le château tout entier, avec la

pensée d'en édifier un autre. Mais la mort devait le surprendre trop tôt, et ce fut Henri II qui recueillit pieusement les désirs de son père et chargea Pierre Lescot de la direction des travaux. Celui-ci s'associa Jean Goujon, et, de l'union de leurs talents, sortit le vieux Louvre, dont le noyau est cette partie occupée, de nos jours, au rez-de-chaussée, par la salle des Cariatides et aux étages supérieurs par le salle La Caze et la salle Henri II.

Charles IX et Catherine de Médicis ne demeurèrent pas indifférents à ces grands travaux qui, chaque jour, s'étendirent avec activité, non plus qu'Henri IV qui fit construire les bâtiments actuellement en retour sur les parterres de la Seine et qui se prolongent jusqu'au bout de la grande galerie des peintures.

Louis XIII et Anne d'Autriche s'y intéressèrent aussi, et Louis XIV fit élever toute la partie méridionale, parallèle à la Seine, et celle qui fait face à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce ne fut pas sans hésitations qu'on adopta les plans de Claude Perrault, après avoir rejeté ceux de Le Vau et fait venir inutilement le Bernin d'Italie. Mais Versailles attirait bien autrement Louis XIV; il délaissa le Louvre à son profit, et ce n'est qu'en 1754 que Louis XV, sur les instances de Mme de Pompadour, fit reprendre les travaux.

Toutefois, au commencement de ce siècle, une grande partie des constructions était à découvert; on les poussa très activement sous le premier Empire, sous la Restauration, sous Louis-Philippe, sous le second Empire, et les appartements furent peu à peu appropriés et décorés par les plus célèbres artistes. Ils nous ont laissé le Louvre tel qu'il est aujourd'hui, avec son aspect sévère et imposant, malgré la diversité des styles qu'on y retrouve et la variété des éléments qui le composent.

Comme l'ancienne forteresse de Philippe-Auguste caractérisait bien le Moyen-Age, avec ses mœurs farouches, sa politique expéditive, sa justice arbitraire ! Enguerrand de Marigny, Louis, comte de Flandre, Simon de Montfort, Charles-le-Mauvais en dépassent le lourd pont-levis qu'on n'abaissera plus devant eux ; au XIVe siècle, Etienne Marcel y entre victorieux; Charles V y ramène la paix, la tranquillité des longues méditations; Jean-Sans-Peur, la guerre, avec la lutte des Armagnacs et des Bourguignons, aux sanglants épisodes. De Charles VII à François Ier, le Louvre est abandonné: le palais des Tournelles est devenu résidence royale.

François Ier s'y installe de nouveau, s'y repose des fatigues de la guerre, y invite à de somptueuses fêtes son plus cruel ennemi, Charles-Quint.

Le Louvre, sous Henri II, devient un foyer de perfidies, d'intrigues, que les massacres de la Saint-Barthélemy ne purent éteindre, jusqu'à l'arrivée du Béarnais. Après sa mort, Louis XIII se débarrasse de son favori Concini, en le faisant assassiner, puis, ce sont les troubles de la Fronde, l'avènement au trône de Louis XIV, avec sa cour brillante, jusqu'à ce que Versailles devînt sa résidence favorite; la précaire période de la Régence, le gouvernement chancelant de Louis XV jusqu'à la fuite de Louis XVI devant la révolution déchaînée.

On entrait dans une ère nouvelle; le palais royal du Louvre fut désaffecté et un décret de l'Assemblée Législative du 16 septembre 1792 le transforma en musée, où le gouvernement fit transporter bronzes, tableaux, statues, collections de tous genres qui devaient en être le fonds principal[1]. C'est derrière ces murs profonds, derrière ces vitres régulières, à l'aspect si solennel, que nous pouvons les admirer aujourd'hui, prodigieusement enrichies, à la fois par le fait d'acquisitions judicieuses ou de dons volontaires.

Dans cette vénérable demeure, d'où la vie semble absente, toute une ruche, cependant, s'agite. Ces travailleurs, voyons-les tous à l'œuvre. Beaucoup de personnes s'imaginent que le Louvre est confié à la garde d'un seul fonctionnaire, d'un seul conservateur qui devient le dépositaire de tous les objets qui y entrent, qui les examine, décide de l'acquisition de ceux qui lui sont soumis et qui, comme un amateur, s'empresse d'enfermer dans une vitrine, de placer sur un socle ou d'accrocher au mur telle coupe ciselée, tel marbre ou tel tableau qu'on lui offre : qu'elles se détrompent. Le directeur des Musées nationaux est assisté d'un grand nombre de collaborateurs, répartis par départements d'art et assistés eux-mêmes de conservateurs-adjoints et d'attachés. Cette règle, toutefois, n'est pas absolument générale et le nombre des fonctionnaires et attachés à chaque département est variable suivant l'importance de ce département. En voici, d'ailleurs, la nomenclature : le département des Peintures, des Dessins et de la Chalcographie, le plus chargé de tous, est confié à un conservateur, assisté de deux con-

[1] V. *Collection des monuments de Paris* : *Le Louvre*, par M. A. Kaempfen.

servateurs-adjoints et d'un attaché ; le département de la Sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes, confié à un conservateur assisté d'un conservateur-adjoint ; le département des objets d'art du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes, confié à un Conservateur assisté d'un attaché ; le département des Antiquités grecques et romaines confié à un conservateur, assisté d'un conservateur-adjoint et d'un attaché ; le département des Antiquités orientales et de la céramique antique, confié à un conservateur assisté de deux conservateurs-adjoints ; le département des antiquités égyptiennes, confié à un conservateur assisté d'un conservateur-adjoint et d'un attaché ; le département de la Marine, confié à un seul conservateur, dont l'amiral Paris, récemment décédé, a été pendant si longtemps le titulaire ; le musée du Luxembourg, confié à un conservateur et à un attaché ; le musée de Versailles, à un conservateur et à un attaché ; le musée de Saint-Germain, à un conservateur et un conservateur-adjoint.

Sous la présidence du directeur des Musées nationaux, les conservateurs et conservateurs-adjoints composent un comité qui se réunit tous les quinze jours, le jeudi généralement, et délibère sur les questions d'acquisition des objets d'art proposés et sur l'acceptation des dons ou legs faits aux musées. Ce comité, qui prend le nom de « comité consultatif des Musées nationaux », se prononce aussi sur d'autres questions analogues, mais ses conclusions ne sont définitives que lorsque le ministre des Beaux-Arts les a ratifiées. Les travaux de cette assemblée ont une importance très grande. Nous nous proposons d'y revenir plus loin et d'une façon plus étendue.

En dehors du personnel de la conservation, le directeur est assisté d'un secrétaire, agent comptable, dont le bureau comprend un secrétaire-agent-comptable-adjoint, un commis d'ordre, chargé du classement des archives, et deux attachés au secrétariat. C'est au secrétariat que passent toutes les affaires des musées, c'est là qu'elles sont enregistrées et que la correspondance relative à chacune d'elles s'élabore.

La bibliothèque du Louvre, tout spécialement formée de collections de livres sur l'art, est confiée à un bibliothécaire. Cette bibliothèque n'est point publique ; mais le bibliothécaire accueille avec complaisance tous les travailleurs, et l'on n'a jamais entendu dire qu'un ouvrage placé sur ses rayons ait été refusé et que sa communication n'en ait été donnée sur-le-champ avec la plus

entière bonne grâce. La bibliothèque compte un nombre considérable de volumes ; elle serait trop petite pour recevoir tous les livres qui sont inscrits sur ses inventaires, si un très grand nombre d'entr'eux n'étaient répartis dans les cabinets des conservateurs, conservateurs-adjoints et attachés, qui désirent garder à portée de leur main les ouvrages qui traitent plus particulièrement de la spécialité qu'ils ont choisie.

Le directeur des Musées nationaux est aussi directeur de l'École du Louvre : disons rapidement que cette école, qui ne relève pas de l'Université, mais seulement de la direction des Beaux-Arts, compte huit chaires occupées par des professeurs qui sont tous conservateurs au musée du Louvre. On y étudie l'histoire des arts dans toutes leurs manifestations et leurs caractères. Les cours professés sont les suivants : cours d'archéologie nationale, cours de céramique antique, cours d'archéologie égyptienne, cours d'épigraphie orientale, cours d'épigraphie et de droit égyptien, cours d'histoire de la sculpture, cours d'histoire de la peinture, cours d'histoire des arts industriels.

Énuméré comme nous l'avons fait, le personnel administratif n'est pas encore complet ; il y manque deux inspecteurs, chargés de la surveillance du personnel des gardiens, et deux employés commis à la vente des produits des ateliers du Louvre.

Résumons-nous : le directeur, les conservateurs, le secrétariat, la bibliothèque, les inspecteurs surveillants et les employés du service des ateliers. Ce n'est donc pas à un seul directeur ou conservateur qu'incombent la garde et l'enrichissement des collections nationales, mais à un directeur assisté de 34 fonctionnaires ou employés.

Toute l'administration des Musées nationaux a ses bureaux, sauf quelques exceptions, dans la partie du Louvre construite sous Louis XIV, parallèle à la Seine. Un immense couloir, qui occupe toute la longueur du bâtiment, donne accès, à droite et à gauche, à tous les cabinets. Ceux de droite regardent le Midi, ceux de gauche le Nord et ont leurs fenêtres sur la cour du Louvre. L'entrée des bureaux de l'administration est loin d'être majestueuse. Un homme, placé au centre de la cour a peine à la découvrir sans le secours des portiers qui sont installés aux quatre grands guichets. Une double porte vitrée, munie d'un timbre, aussitôt conduit à un escalier en colimaçon qui compte cent dix-huit

marches, sans palier, sans possibilité de halte ; pour toute compensation, on aperçoit, par de petites fenêtres, percées dans cette cage, les passants, qui, au fur et à mesure de l'ascension, diminuent de volume et deviennent des silhouettes dès qu'on arrive au faîte. Est-on bien arrivé ? Oui. La spirale de l'escalier s'interrompt, la rampe devient horizontale, mais aussitôt on se trouve dérouté : en face, une salle obscure s'ouvre ; à droite, un couloir, bien éclairé. Généralement, on se dirige vers la lumière. On ne tarde pas à s'apercevoir qu'on a fait fausse route, car on touche au balcon de la salle La Caze. On revient sur ses pas et l'on prend alors le second chemin qui, cette fois, sert d'amorce au grand couloir dont nous avons parlé. Ce couloir, c'est le boulevard de l'administration ; c'est là qu'on échange à la hâte, poignées de main, compliments banals ; c'est là que quelquefois, deux fonctionnaires de la maison, le dos au mur, se rangent pour en laisser passer avec peine un troisième, car le couloir est étroit et ne reçoit de lumière que par les vitres des cabinets donnant sur la Seine, c'est là, enfin, qu'on s'arrête pour la communication rapide d'un renseignement ou d'une nouvelle. Les courants d'air, d'ailleurs, se chargent de faire rapidement la place nette et de dissiper ces colloques improvisés. Pénétrons dans ce couloir. Tout d'abord, nous y trouvons les bureaux du secrétariat, où s'inscrivent les artistes qui font des copies dans le musée, où se règle la comptabilité, où se prépare et s'expédie la correspondance. C'est à ce service aussi que le public s'adresse pour des renseignements de toute nature. D'instinct, on s'y arrête ; c'est la première porte qu'on trouve ouverte devant soi. Neuf fois sur dix on y frappe.

Plus loin est le magasin. C'est une vaste pièce admirablement entretenue. Pour toute décoration, un vaste comptoir au milieu de la salle, une bascule, et, tout autour, de grandes armoires à tiroirs ou à séparations verticales, qui renferment la clouterie, la quincaillerie, la brosserie, les cordages, la cire, le linge, l'huile d'éclairage, la bougie, la pharmacie, les produits chimiques, pour l'entretien général, les catalogues des collections, pour la vente quotidienne. Les catalogues du musée sont très nombreux et donnent toutes les indications désirables sur les séries d'objets exposés. Il y en a de deux sortes : les catalogues scientifiques et les catalogues sommaires. Cette double désignation suffit pour distinguer la nature de ces ouvrages, qui répondent ainsi à tous

les besoins. La collection des catalogues sommaires est encore incomplète. On travaille à son achèvement. Toutes les catégories d'objets conservés dans le magasin sont étiquetées et merveilleusement installées. Un brigadier en a la garde. Il doit apprécier s'il y a lieu de délivrer telle ou telle fourniture aux ateliers, et d'aucuns disent qu'il n'a pas la main prodigue. Il ne manquerait, dans le magasin, qu'un pot de réséda, un crucifix en ivoire et deux images de sainteté pour qu'on se crût dans une infirmerie de couvent.

Plus loin, à droite et à gauche, des cabinets de conservateurs, puis, la bibliothèque, flanquée de deux cabinets aux rayons pleins de livres dont il est difficile de préciser le nombre. Ainsi que nous l'avons dit, la bibliothèque n'étant pas publique, les conservateurs, selon leurs travaux, y ont enlevé les ouvrages qui les intéressaient le plus directement, aussi n'y reste-t-il que ceux d'un intérêt général, tels que dictionnaires, catalogues, collections de photographies, revues, etc. Au-delà, le cabinet du conservateur des antiquités égyptiennes, le dépôt des archives du musée ; au-delà, encore, l'atelier de réparation et de montage des objets d'art, qui n'a pas de physionomie bien spéciale. Des odeurs d'essences, d'éther, de vernis, flottent aux alentours. Rien autre, extérieurement, n'en révèle l'existence. Ceux qui traversent pour la première fois ce couloir croient, lorsqu'ils sont arrivés là, qu'ils en ont atteint le bout. Point. Ils ne sont qu'à mi-chemin. Un escalier s'enfonce à droite, à côté d'une petite porte qui donne entrée à la salle des Rouleaux. Cette salle est un des mystérieux *greniers* du Louvre, un de ces magasins où le musée, comme un avare, entasse ses chefs-d'œuvre pour en jouir en égoïste. La question est trop importante pour qu'on la passe sous silence. Nous y reviendrons, et tâcherons de réduire à néant cette légende absurde qui a cours dans le public et qui consiste à supposer que les conservateurs détiennent pour eux seuls les trésors de nos collections nationales. Nous donnerons, non pas un inventaire, mais une indication de ces « trésors » en suppliant les incrédules de venir eux-mêmes, vérifier notre dire.

Après avoir dépassé cet escalier, en laissant à gauche une entrée qui conduit à la salle des Antiquaires et qui sert aussi de salle de séance au comité consultatif des Musées nationaux, nous arrivons à la deuxième fraction du couloir, qui ne renferme que des cabinets réservés aux fonctionnaires de la conservation et un cabinet

des dessins, que, faute de place, on n'a pu exposer dans les galeries. A son extrémité, et, un peu à gauche, un passage conduit à une série d'immenses ateliers, occupés par les restaurateurs et rentoileurs du musée quand il y a nécessité de réclamer leur concours; à droite, on trouve un autre magasin, le pendant de la salle des Rouleaux, autre « grenier » du Louvre. De crainte de l'oublier, mentionnons sans tarder un autre magasin presque vide, qui occupe le pavillon de l'Horloge, voisin des cabinets de travail des conservateurs des départements du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes.

Tous ceux qui ont eu affaire au musée connaissent ce couloir; les noms des conservateurs, écrits sur les portes, facilitent les recherches, au cas où l'on ne serait point guidé. Le cabinet du directeur est situé à côté du grand guichet de la rue de Rivoli.

Nous avons parlé du personnel administratif; entrenons-nous maintenant du personnel des gardiens à qui incombent, en dehors de la surveillance des salles du musée, tous les travaux d'entretien et de nettoyage. L'ensemble de ce personnel comprend cent cinquante-six hommes, répartis comme suit: deux chefs, cinq sous-chefs, dix-sept brigadiers et cent trente-deux gardiens. Ce nombre, qui paraît considérable, est à peine suffisant pour assurer une surveillance très étroite, car il faut tenir compte des absences causées par la maladie (un médecin, attaché au musée, en constate la gravité) et des congés auxquels ont droit, tous les dix jours, les hommes de service la nuit précédente. De cet effectif, il faut aussi distraire quelques hommes attachés en permanence aux musées du Luxembourg, de Saint-Germain et de Versailles. Supposons donc quarante hommes environ dans ce cas, y compris ceux qui pourraient être appelés à des besognes urgentes, telles que transport de tableaux, de statues, etc., et nous réduirons ainsi le chiffre des gardiens de service dans les salles à cent seize.

Ces gardiens doivent être, en été, présents à un appel qui se fait à 7 heures du matin dans la salle des Bijoux, à 8 heures en hiver. Ils ne quittent le musée qu'après l'heure de la fermeture, c'est-à-dire à cinq heures en été et quatre heures en hiver. Suivant les saisons, une heure et demie ou deux heures leur sont accordées pour leur déjeuner.

Le lundi est le jour de la grande toilette du musée. C'est aussi le jour le plus pénible pour les gardiens. Après avoir répondu à

l'appel et revêtu le costume de travail, composé d'une blouse serrée à la taille par une large ceinture, et d'un pantalon de toile, chaque homme reçoit une brosse à pied, un plumeau, un torchon. Un gardien par brigade se rend au magasin pour y prendre les bâtons à frotter et la cire, et la rejoint avec sa provision. Alors commence pour les gardiens le frottage à la cire, puis à la brosse, tandis que les brigadiers, armés de longs plumeaux, époussettent tous les tableaux, mêmes les plus élevés. On ne saurait croire combien cette opération est difficile et exige d'habileté. Manier un plumeau, emmanché à une perche de cinq ou six mètres, de telle sorte qu'il rencontre tous les tableaux, toutes les bordures et les interstices laissés entre eux est une besogne très minutieuse. Vers trois heures, quand le travail est terminé, les parquets reluisent comme des disques, les vitrines sont éclatantes, les cuivres des fenêtres, les aciers des portes étincellent, les escaliers sont immaculés. Il va sans dire que le lundi, le musée est impitoyablement fermé. Les visiteurs du mardi bénéficient les premiers de cet air de fête: avis. Tous les jours, après l'appel, c'est-à-dire, de 7 à 9 heures, ou de 8 à 10, les gardiens recommencent ces travaux d'entretien, mais beaucoup plus sommairement, les parquets sont seulement frottés et non enduits de cire, comme le lundi.

La plus grosse responsabilité des gardiens, c'est le service de nuit, dont le fonctionnement, d'ailleurs, est admirable. Le plus grand souci de l'État a toujours été de préserver ses collections de l'incendie et il a pris, pour remédier au mal, des précautions qui le mettraient à l'abri de tout reproche si une pareille catastrophe devait survenir.

Un des directeurs du musée, qui avait le plus contribué à l'organisation de ce service, disait avec raison qu'en cas d'incendie, le Louvre risquerait beaucoup plus d'être inondé que brûlé. A cet effet, les gardiens, chaque mardi sont exercés au maniement d'une pompe à incendie. La *répétition* a lieu sur les toits du Louvre, qui sont presque horizontaux. Cent quatre-vingts prises d'eau sont installées dans toutes les parties du bâtiment. A chacune d'elles s'adapte un système de tuyaux et de lances qu'on pourrait déployer en attendant l'arrivée des pompiers. Mais un sinistre n'est même pas à craindre, grâce à l'organisation du service de nuit et aux alertes vingt fois répétées auxquelles les gardiens de faction ou de ronde sont obligés de répondre.

Chaque jour, après la fermeture du musée, une brigade de onze hommes, commandée par un brigadier, se réunit dans la salle des Bijoux. Le brigadier disperse ses hommes un par un dans la galerie d'Apollon, au musée grec, à la Colonnade, salle Thiers, au pavillon Denon, dans la petite salle italienne, à la marine, sur le palier Henri II, à la porte de l'escalier de la direction et rentre dans la salle des Bijoux avec les deux derniers.

Dès cinq heures une première ronde se met en route; elle n'est composée que de deux hommes. Ceux-ci parcourent tout le musée, traversent toutes les salles, tous les escaliers, tous les bureaux, les ateliers, en pointant des compteurs ou en signant des ardoises pour laisser trace de leur passage. A peine de retour, la deuxième ronde, formée d'hommes nouveaux qu'on a relevés de leurs postes, reprend le même itinéraire; la troisième se met en route aussitôt après, et ainsi de suite, de façon à accomplir six rondes dans la nuit.

Après leur ronde, les hommes se reposent ou se couchent sur des lits-de-camp installés dans la salle des Bijoux, en hiver, un feu de cheminée est toujours entrenu. Toutefois, dans le fonctionnement de ce service, quatre hommes ne doivent point dormir, ce sont les gardiens de faction, qui sont placés dans la galerie d'Apollon, à la Colonnade, salle des Bijoux et salle Thiers. Ces deux derniers, sous aucun prétexte, ne doivent quitter leur poste. En résumé, il n'y a que six hommes en mouvement dans le musée: les quatre veilleurs et les deux hommes de ronde. Les autres se reposent.

Le musée est doté de huit avertisseurs électriques, dont six avec sonneries intérieures et deux communiquant avec l'extérieur. Les six avertisseurs intérieurs sont placés, au rez-de-chaussée, à la Chalcographie, au 1er étage, à la Colonnade, dans la salle des dessins, dans les petites salles françaises (salles de Lesueur et petite salle anglaise); au second, dans l'atelier des encadreurs et à côté du musée de marine. Les deux avertisseurs extérieurs sont installés, l'un dans la salle des Bijoux, et communiquent avec le directeur, le secrétaire, les deux chefs-gardiens, le fumiste et le surveillant du service des eaux, tous logés dans le Palais, et enfin, avec le poste des pompiers de la rue J.-J. Rousseau; l'autre dans le cabinet du secrétaire, en communication avec le poste des pompiers, les chefs-gardiens, le fumiste et le surveillant du service des eaux. Les six premiers avertisseurs sont en communication avec la salle des

Bijoux, poste central, où se tient le brigadier avec les hommes au repos.

Supposons, maintenant, que le feu se déclare à la Colonnade, ou dans les environs. Le veilleur le constate, met l'avertisseur en mouvement, et, aussitôt, retire des niches pratiquées par intervalles dans les parois des murs les lances à incendie et les garnitures qui s'y adaptent; pendant ce temps, le brigadier de service, averti qu'un accident survient à la Colonnade, sonne aux six postes à la fois: le veilleur de la Colonnade sait alors que son appel a été entendu et les cinq autres accourent à la salles des Bijoux après avoir chargé sur leurs épaules ces cylindres peints en vermillon, qui ressemblent si fort aux récipients que portaient autrefois les marchants de coco, et s'être munis de lances, de tuyaux, d'outils spéciaux pour forcer les portes en cas d'obstacle. Le brigadier les dirige alors vers la Colonnade, mais, avant de s'y transporter, il a eu soin de prévenir, au moyen de la sonnerie extérieure, le directeur, le secrétaire et les autres personnes déjà mentionnées. On attend l'arrivée des deux premiers pour donner l'alarme aux pompiers.

On a maintes fois expérimenté des alertes de ce genre, et toujours elles ont donné un résultat satisfaisant. Pour les simuler, le directeur et le secrétaire s'entendent secrètement avec les gardiens-chefs, et, en pleine nuit, mettent en mouvement un avertisseur de leur choix. Au bout de trois à sept minutes, suivant l'éloignement des postes, tous les hommes sont présents. On les voit arriver, un à un, au pas de course, leur falot à la main, dans des accoutrements très variés, selon qu'ils ont mis plus ou moins de hâte à accourir. En cas de catastrophe véritable, le musée aurait donc à sa disposition une poignée d'hommes bien armés pour la repousser; le surveillant du service des eaux organiserait rapidement la manœuvre, et, sur ces entrefaites, les pompiers de la rue J.-J. Rousseau arriveraient. Mais, hâtons-nous de le contater, les chances d'incendie sont très faibles. Il n'y a point d'ateliers où l'on emploie en abondance des matières combustibles, et l'on a soin de laisser tous les feux des calorifères s'assoupir et s'éteindre, en hiver, une heure avant la fermeture du musée, sauf dans la galerie d'Apollon, où les beaux objets exposés redoutent plus que d'autres l'humidité.

Pour assurer le fonctionnement régulier de ces services, il est indispensable que les gardiens soient soumis à une discipline

sévère. Ils sont tous anciens soldats, quelques-uns sous-officiers, et ont fait, par cela même, avant leur entrée au musée, un apprentissage salutaire. Les punitions sont rares; une réprimande des chefs suffit souvent aux délinquants, mais on exige d'eux une politesse parfaite envers le public, dans les salles, l'exactitude, la bonne tenue et l'accomplissement strict du service de nuit. Leur péché le plus général est l'abandon au sommeil, qui est sévèrement réprimé. Ils ont, il faut le reconnaître, une circonstance atténuante qui, si elle n'est pas prise en considération par l'administration, doit nous rendre, nous, public, un peu plus compatissant. Presque tous les gardiens cumulent, avec leur emploi au Louvre, celui de concierge à Paris. Leur repos s'en ressent; et puis l'éternelle faction devant des papyrus ou des tombeaux assyriens n'est rien moins que récréative. Soyons leur donc indulgents s'ils s'endorment sur leurs banquettes, en rêvant d'Osiris ou de Bel. Les punitions qui leur sont infligées sont de natures différentes, suivant l'importance de la faute: les « tours de lettres » sont les plus légères. Après son service, le gardien puni doit porter en ville les lettres administratives. Un roulement régulier en assure la distribution, mais les gardiens punis sont inscrits d'abord. On inflige aussi, comme peine plus grave, la descente d'un échelon dans la classe à laquelle on appartient, quelquefois même le passage dans une classe inférieure, mais cette mesure est exceptionnelle et confine à la révocation, qui est la peine suprême. Cette révocation n'est demandée que dans le cas d'insubordination grave ou d'une turbulence de caractère qui serait absolument incurable.

En général, un gardien passe aux musées trente années consécutives. Si sa conduite a été bonne, il peut en sortir gradé, avec une pension suffisante pour assurer son existence (850 à 1200 fr.). Nous en avons connu qui ont trouvé des emplois d'intendants, de garde-chasses et qui vivent heureux, loin de Paris, avec leurs vieux souvenirs. Les gardiens ne doivent réclamer des visiteurs ou des artistes aucune rétribution pour les renseignements qu'ils sont appelés à donner ou les services qu'ils rendent. Deux d'entr'eux sont annuellement désignés pour assister les artistes, ranger leurs toiles, après la fermeture des salles, aligner les chevalets afin d'éviter l'encombrement des galeries. On les appelle les « chabraquiers. » Les pourboires qui leur sont offerts, ainsi que le produit de la

location des tabourets de travail et chevalets, sont versés à la caisse des gardiens dont le modeste produit est réparti entre tous; ceux du vestiaire, facultatifs, comme les dépôts, sont les plus rémunérateurs et s'y ajoutent également.

(A suivre) CHARLES GALBRUN.





LE MOIS DRAMATIQUE

THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN : *Tibère à Caprée,* drame en cinq actes et sept tableaux, de M. Stanislas Rzewuski.

THÉATRE DE L'AMBIGU : *Babylone,* tragédie wagnérienne en quatre actes, du Sâr Peladan.



ISE en face du *Tibère à Caprée*, de M. Stanislas Rzewuski, que nous a donné le théâtre de la Porte-Saint-Martin, la critique n'a pas hésité à proclamer le mérite de l'œuvre nouvelle et à féliciter l'auteur d'avoir tenté une résurrection du drame historique. Fatalement condamné par le mode de publication de l'*Artiste* à donner toujours notre avis après nos confrères des journaux quotidiens et presque toujours après les éminents lundistes, nous nous trouvons comme à l'arrière-garde de la critique, à la fois aidé et gêné par cette position de retardataire : aidé parce qu'il nous a été possible de revoir l'œuvre, de l'étudier de plus près, de nous rendre un compte plus exact de l'effet produit sur le grand public; gêné parce que tant de comptes-rendus et d'appréciations diverses ont été répandus aux quatre coins de l'opinion, qu'il nous semble que tout ce qu'il y avait à dire a déjà été dit et que nous allons avoir l'air d'un perroquet bavard ou d'un fastidieux écho. Aussi, si rien de nouveau ne sort de notre plume, si nous répétons des choses déjà dites, si nous exprimons des jugements déjà portés, que nos lecteurs ne nous en veuillent pas : c'est nous qui en sommes le plus humilié.

La critique, disons-nous, a fait en général un bon accueil au *Tibère à Caprée* de M. Stanislas Rzewuski, et la critique a eu raison. Ce drame, encore plus philosophique qu'historique, à notre avis, émerge par la hau-

teur de sa conception, de la banalité commune, et si dans l'exécution quelques parties appartiennent au gros drame et même au mélodrame, d'autres plus affinées, plus subtiles, plus modernes, se purifient, s'allègent, s'élèvent et nous apparaissent dignes de pénétrer dans le sanctuaire éthéré du grand art.

Ce n'est pas seulement Tibère, en effet, qu'a voulu nous représenter l'auteur, je veux dire le Tibère historique, cruel et débauché par principe, philosophe à ses heures, nature hideusement complexe que Tacite et Suétone nous ont dépeinte en accusant ses mauvais côtés, que M. Ferdinand Dugué, dans son drame de *Tibère,* a implacablement poussée au monstrueux et à l'atroce, — c'est encore et c'est surtout l'Empereur romain. Cet empereur romain synthétise le vieux monde païen décadent. Ce Tibère est plus qu'un type, il est un symbole, un symbole vivant et conscient; il s'examine, s'ausculte presque, et en même temps il examine et ausculte tous ceux qui l'entourent. Il se place lui-même dans son milieu qu'il analyse, il discute son cas; à la fois témoin et victime de la perversité de Rome déchue, plein de mépris pour les autres et pour lui-même, il se résout à un pessimisme désespérant dont la cruauté et le vice lui apparaissent comme les conséquences fatales; aveugle et sourd aux doctrines du christianisme naissant, quand on lui révèle un Christ libérateur, il fait taire la voix qui parle à son âme de régénération et d'espérance et s'écrie : « Pour la race perverse il n'est pas de rédemption possible; votre Dieu, vous le verrez, est mort vainement; et aux crimes de l'humanité s'ajoute seulement le meurtre inutile d'un Dieu! »

Le développement de ce caractère symbolique, voilà ce qui constitue, à notre gré, l'unité de la pièce à laquelle on a faussement reproché de manquer d'unité; quant au véritable sujet, il consiste dans une opposition violente entre le paganisme décadent et le jeune christianisme. L'action dramatique est fournie par les principaux incidents historiques du règne de Tibère : la faveur et la disgrâce de Séjan; l'empoisonnement de Drusus par Livie; les fourberies de Caius Caligula, hâtant la mort de Tibère le jour où il est certain de lui succéder; enfin l'arrivée à Rome des premiers chrétiens, au nombre desquels, pour rehausser l'intérêt de sa pièce, M. Rzewuski place Lucienne, femme de Séjan, et Stella, sa fille.

Ces faits se déroulent dans leur ordre logique et chronologique en sept tableaux. Dans les premiers on voit à Rome Séjan et Caligula conspirer de front contre le vieil empereur retiré à Caprée; mais les deux amis se séparent et se trahissent bientôt. Caligula, à lui seul, ne triompherait pas pourtant de Séjan qui possède encore toute la confiance de Tibère, s'il n'était secondé dans cette trahison par la maîtresse même du tribun, Livie, aujourd'hui jalouse de son amant, parce qu'elle le croit redevenu amoureux de sa première femme, Lucienne. Il n'en est rien : si Lucienne revient dans la maison de son ancien époux, c'est pour voir ses enfants et essayer de les convertir à la foi nouvelle qu'elle a embrassée elle-même.

Pour dénoncer son amant, Livie vient trouver Tibère sur une des somptueuses terrasses de son palais de Caprée. C'est là que nous voyons le vieil empereur partager son temps entre le philosophe Trasyllus, le médecin Hélios, le monstre naissant Caligula et des courtisanes. C'est là qu'il se livre à ses observations psychologiques sur les autres et sur lui-même, qu'il étale dans toute son horreur son âme hideuse; c'est cette terrasse, enfin, sur laquelle s'ouvrent les superbes portiques du palais impérial, où se rencontrent, ainsi qu'à la limite idéale qui séparerait deux infinis, si deux infinis pouvaient se rencontrer sans se confondre, l'azur du flot méditerranéen et l'azur du ciel d'Italie, c'est cette terrasse, dis-je, qui devient dans le drame de M. Rzewuski une sorte de trait d'union entre le monde qui se meurt et le monde qui se lève; c'est là que prennent contact pour la première fois la perversité du paganisme agonisant et la pureté du christianisme primitif.

Nous la quittons un instant pour assister à une séance du Sénat romain. Splendide tableau qui nous montre l'inconstance de la faveur populaire et la servilité des patriciens avilis. Tibère, enfin certain de la trahison de Séjan, l'a dénoncé à ses sénateurs par la fameuse lettre dont parlent les historiens; puis il vient en personne accuser et livrer le traître à la fureur de la populace et du Sénat qui l'acclamaient tout à l'heure.

Ensuite, sur une plage déserte, à l'entrée de grottes ignorées, nous voyons un groupe de chrétiens fugitifs; ils tremblent pour eux et surtout pour la jeune Stella, fille de Séjan, qu'ils ont sauvée et recueillie. L'apôtre, un saint Pierre idéal, rend la raison à la jeune fille, la convertit et l'envoie à Tibère pour faire entendre au tyran la voix du Ciel, tandis que passent dans le fond des soldats et des courtisanes ivres escortant Caligula : « Des fantômes », dit Pierre.

Nous voici revenus sur la terrasse de Caprée, où meurent successivement et Livie, et Séjan, et Stella, et Tibère, où Caligula ceint l'avilissante couronne impériale qu'il a méritée et conquise par le double assassinat de la jeune vierge chrétienne et du vieil empereur. En expirant, le tyran a bercé son agonie du monstrueux mais consolant espoir que Caligula ferait regretter Tibère, et il est mort, comme il a vécu, en dilettante raffiné du pessimisme et de la férocité.

Taillade est un superbe Tibère; il a compris, il a senti ce rôle, et il en exprime toute la haute signification tragique et philosophique; grâce à son expérience, à sa science de la scène, il en vient jusqu'à tirer parti de ses absences de mémoire pour mieux rendre les accès de scepticisme du vieux tyran désabusé; car Tibère ne croit plus ni aux dieux, ni aux hommes, ni à lui-même; il incarne la société ancienne qui, arrivée au suprême degré du doute, s'abandonne aux plus effrénées débauches par désespérance et court à la mort à la fois par mépris d'elle-même et par lâcheté. Une scène à grand effet est celle du meurtre de Séjan. Taillade rend avec une vérité, une intensité si dramatiques le dépit du despote trahi et impuissant à

effacer, même par le supplice du coupable, le souvenir de cette trahison, que la salle entière soulevée éclate en applaudissements.

M. Garnier a le profil romain, l'allure majestueuse; mais le Séjan qu'il nous représente manque un peu de caractère et de grandeur dans toute la première partie du drame; dans la scène du Sénat et dans celle de la mort il se relève, porté en quelque sorte par la situation même; malheureusement la voix est sourde et l'on perd quelques mots. Le monstre naissant qu'est Caius Caligula est parfaitement rendu par M. Desjardins; il est horrible à souhait et vous a une façon de guetter sa proie, qui doit être celle du tigre quand la faim l'aiguillonne. MM. Péricaud, dans le rôle de Trasyllus, et Gravier dans celui de l'apôtre, ne méritent que des éloges. M[me] Antonia Laurent est une majestueuse et touchante Lucienne, M[lle] Leconte une suave et idéale Stella; mais M[lle] Haussmann, en dépit d'efforts méritoires, succombe sous le rôle écrasant de Livie; la tâche est évidemment au-dessus de ses forces. Le spectacle des foules que M. Rzewuski aime avec raison à faire intervenir dans ses drames est intéressant et bien réglé.

Ah! s'il se mêlait à cette œuvre fière, qui représente le conflit de deux civilisations, un peu moins de mélodrame; si l'auteur voulait faire le sacrifice de quelques incidents de détail et de quelques tirades pour laisser à ce grand drame toute sa noblesse, comme nous serions heureux de le louer sans réserve et de proclamer que l'exécution est en tout point à la hauteur de la conception! Et puis ces vers alexandrins qui émaillent la prose de M. Rzewuski, qui venus d'eux-mêmes sous sa plume, appelés par l'élévation de la pensée, sonnent superbement, pourquoi ne lui ont-ils pas inspiré l'idée de transformer sa pièce en une œuvre purement poétique? Le sujet l'exigeait presque. La forme poétique, en effet, avec ce vague, cet indéfini, cet infini pourrait-on dire, qu'elle porte en elle, ne convient-elle pas à ces époques de transition, sorte de crépuscule social, où les théories se heurtent et aussi se pénètrent, où l'absolu des principes s'atténue, où les limites qui séparent la vérité de l'erreur cessent d'apparaître nettement, où sur les ruines enfin d'une foi défaillante s'élaborent les germes d'une foi nouvelle? La poésie est une transfiguration, une métamorphose; donc les grandes crises où la civilisation se transfigure semblent lui appartenir de droit, et n'est-ce pas heureusement sous l'aile magique de la Poésie et au son de sa voix enchanteresse et douce comme un songe heureux que s'opère le cruel mais perpétuel devenir de l'ondoyante humanité?

La représentation de *Babylone*, la tragédie wagnérienne du Sâr Peladan, déjà donnée l'an dernier au Dôme central, renouvelée cette année les lundis 21 et 28 mai sur la scène de l'Ambigu, a failli être moins qu'un événement, moins même qu'un incident de la vie artistique, puisque la critique n'a pas jugé à propos de s'en occuper.

Pourquoi donc? Est-ce parce que les journaleux, comme dit le Sâr Peladan, n'y ont pas trouvé l'occasion d'un grand bruit, ou bien parce que l'énorme curiosité imbécile qu'a excité pendant quelque temps la personne de l'auteur commence à s'émousser? Peut-être! On se blase si vite; on se lasse surtout si rapidement de l'inaccoutumé, et on revient avec un tel entrain à son ordinaire journalier!

Et puis, pensez donc! falloir se résoudre tantôt à s'abîmer dans des méditations de pure esthétique, tantôt à déployer toutes larges les ailes de sa pensée et tâcher de s'envoler dans les régions sereines d'un idéalisme transcendantal, osciller ensuite entre le mythe et le symbole, s'abstraire enfin assez de soi-même et de ses ambiances pour se demander avec Wagner et avec le Sâr si vraiment l'art commence où finit la vie, n'était-ce pas là un prodigieux effort? si prodigieux que nul ne l'a tenté!

Ah! s'il s'était agi de *blaguer Babylone*, d'aucuns sans doute s'y seraient risqués, mais *la blague* n'étant pas de mise en l'espèce, et l'admiration s'imposant, on a préféré se taire. Ma foi, tant pis! non pas pour l'œuvre qui plane au-dessus de toutes les mesquineries, mais pour les critiques qui n'ont pas su ou voulu comprendre et signaler cette idéale envolée d'une âme éprise du Beau ineffable, s'arrachant au limon épais de la terre, pour escalader les hauteurs rayonnantes de l'art pur!

Un esprit qui rompt en visière avec la banalité et parvient à nous élever ainsi au-dessus de nous-mêmes, produit, à notre avis, une œuvre grande, bonne, superbement moralisatrice. Que peuvent importer le principe, le dogme ou la thèse qui l'ont inspirée? Est-ce que l'Art et le Beau ne brillent pas au-dessus des partis, des opinions, des doctrines et même des religions par leur propre rayonnement? Est-il nécessaire d'être grec et païen pour admirer la Vénus de Milo ou l'Apollon du Belvédère? N'appartient-il qu'à un Israélite d'apprécier le *Moïse* de Michel-Ange? Ne sied-t-il qu'à un chrétien de comprendre et de louer la *Transfiguration* de Raphaël? Aussi l'artiste et le critique qui ne se dégagent pas de leur milieu, qui se laissent guider dans la conception ou dans l'examen d'une œuvre d'art par les préjugés contemporains, et ne parviennent pas à s'abstraire des réalités contingentes pour s'élever à la contemplation de l'Idéal, ne peuvent faire acte ni de véritable artiste ni de vrai critique et ils restent fatalement au-dessous de leurs sublimes rôles. C'est là un accident quelque peu fréquent, et c'est pourquoi sans doute en ce siècle positif on a jugé qu'il était hors de propos de perdre son temps à s'occuper de l'œuvre mystique qu'est la radieuse *Babylone* du Sâr Peladan. On a eu grand tort. *Babylone* n'y a rien perdu, mais critiques et public ont été privés d'une des plus suaves jouissances que l'art puisse procurer.

Le sujet de cette tragédie consiste dans la révélation du christianisme avant le Christ à un sâr de Chaldée, Mérodack Baladan, à son archimage Nakhounta, et à la fille de cet archimage, Samsina.

La pièce se compose de quatre actes; dans le premier, qui porte comme titre *l'Oracle d'Ilou*, nous apprenons que le sâr de Babylone Mérodack

est en guerre avec Sinnakirib, sâr d'Assur. Trahi par son envoyé Uruck, qui devait solliciter l'alliance d'Ezéchias, Mérodack est instruit par l'archimage Nakhounta de sa destinée; le salut kaldéen ne se peut opérer que par la divination de l'avenir, mais Nakhounta refuse de le révéler à Mérodack et de lui dévoiler l'oracle d'Ilou, l'oracle du dieu des initiés. Heureusement Samsina, fille de l'archimage, qui possède cet oracle, le découvre bientôt au sâr dont elle est éprise, en même temps qu'elle lui apprend la trahison de son envoyé Uruck; Mérodack veut alors crever les yeux du traître, mais Samsina redit le *leit motiv* de l'oracle, « la nouvelle justice s'appelle le pardon », et Mérodack ébranlé fait grâce.

Le deuxième acte a pour titre *le Miracle du Tau*. Mérodack est vaincu par Sinnakirib. Furieux contre les dieux de ses ancêtres, il renverse leurs symboles sacrés. Au moment où sa rage va se porter sur le Tau, le suprême symbole, Samsina paraît et protège de son corps l'autel encore épargné. Puis dans une ineffable extase la jeune fille a la vision de Bethléem tandis que le Tau s'illumine et devient aux yeux de Mérodack une croix radieuse. Ce miracle triomphe des dernières résistances du sâr; il sera désormais doux et humble comme un parfait chrétien.

Dans le troisième acte (*Honneur aux victimes! victoire aux souffrants!*) Mérodack condescend à se prosterner devant la brute conquérante Sinnakirib qui à cette condition veut bien épargner Babylone. Enfin au quatrième acte (*la Mort du Mage*) Mérodack succède à Nakhounta; au moment où il remet la tiare à son successeur, l'archimage expirant a la vision du Golgotha et de nouveau à leurs yeux le Tau se métamorphose en une croix idéalement lumineuse.

La mise en scène n'a pas été, hélas! en harmonie avec le sujet, et n'a pas fait revivre à nos yeux la pompe orientale et les magnificences des antiques temples de Chaldée; mais, en revanche, quel charme a exercé sur tous la prose merveilleusement imagée et rythmée du sâr Peladan! Comme cadence, comme alliance de mots, comme pureté de forme, comme élévation, comme couleur, cette prose peut le disputer à la poésie la plus riche en images et en harmonie. C'est une fusion heureuse d'Homère et de la Bible; ce sont les versets berceurs du Cantique des Cantiques.

Le spectacle ne cesse d'imposer l'intérêt en raison même de la pureté sans tache de la forme, et de l'élévation constante de la pensée; et cependant quelques scènes se détachent plus enlevantes, plus enveloppantes encore, plus purement tragiques en quelque sorte. Telles nous ont paru la première entrevue de Mérodack et de Samsina; la fureur du sâr contre les dieux impuissants à le protéger; les visions de Samsina et de Nakhounta; l'humiliation de Mérodack devant Sinnakirib, ivre d'orgueil.

Le public des deux représentations données à l'Ambigu, ému et transporté par cet art idéaliste et mystique, a applaudi avec sincérité le poète qui l'élevait à de telles hauteurs. M. Jules Claretie en refusant la pièce pour le Théâtre-Français, avait déclaré au sâr Peladan que sa tragédie

appartenait au théâtre *suprapossible* ou *supraimpossible* et qu'elle ne pouvait intéresser que les initiés, les raffinés, les curieux; est-ce bien certain ? n'y aurait-il que quelques privilégiés capables de dédaigner les banalités inférieures et de se hausser jusqu'au sentiment et à l'intelligence d'une Beauté supraréelle, moins matériellement tangible, mais plus idéalement admirable? il ne nous le paraît pas. Du reste, l'expérience était digne d'être tentée, il faut avoir au préalable constaté qu'il y a eu beaucoup d'appelés pour être en droit d'affirmer ensuite qu'il n'y a que peu d'élus.

CAMILLE BAZELET.





LE MOIS MUSICAL

UN PEU D'ESTHÉTIQUE RÉTROSPECTIVE SOUS LES GRANDS ARBRES

La 100e de *Lohengrin*. — La 1000e de *Mignon* et la soirée de gala en l'honneur de M. Ambroise Thomas. — Première du *Portrait de Manon;* débuts, reprises et répertoire, à l'Opéra-Comique. — *L'Anneau du Niebelung*, à Münich. — La musique grecque : l'*Hymne de Dionysos,* IIe siècle, à la salle d'Harcourt ; exécutions de l'*Hymne à Apollon*, à Paris, à Bruxelles, à Constantinople. — Concert annuel des Chanteurs de Saint-Gervais, à la salle Erard ; le 300e anniversaire de Palestrina et le renouveau de l'ancienne musique : un problème de psychologie musicale. — Première de *Djelma* et reprise de *Roméo et Juliette,* à l'Opéra. — Les livres (l'*Histoire de l'Opéra-Comique* et les travaux de M. Albert Soubies ; *Schumann critique musical;* etc., etc.). — La musique et le drame, l'art et la vie : l'illusion théâtrale.

La scène se passe où l'on voudra, dans un site encore favorable aux impressions sincères et aux beaux ombrages.

PUCK. — Non, grand merci ! La nature évoque trop la peinture : je veux dire les mauvaises toiles que j'ai vues et les chefs-d'œuvre que je ne ferai jamais. L'effet rembranesque de cette salle basse est charmant. J'aime mieux finir l'après-midi dans l'ombreuse fraîcheur de ce demi-jour, où les pizzicati de belles ombres mouvantes, profils des feuilles voisines penchés sur mon bouquin solitaire, accompagneront silencieusement l'allegretto de mes désirs. Aucune réalité ne vaut son image.

QUEEN MAB. — *Euphuiste !*

PUCK. — Tant que vous voudrez, ma chère.

QUEEN MAB. — Pourrait-on savoir quelle est cette lecture qui vous captive ?

PUCK. — Cette Armide, c'est l'inédite pensée de Robert Schumann. Découvrir Schumann critique musical est une volupté qui me fait oublier le plein air. Et je pardonne bien des méchants propos sur Rossini sensuel, sur Meyerbeer « écuyer de Franconi » à l'anti-théâtral et profond poète

qui comprit Berlioz et qui nota la prière matinale du Docteur Marianus[1]. En tous cas, par l'imprévue fin de siècle où Botticelli fait une concurrence terrible à Forain, ce plaisir d'art est préférable au frou-frou des menues paroles féminines qui entremêlent Napoléon, Jeanne d'Arc, les néo-peintres de Christs, les grimaces d'Yvette Guilbert, l'éloge de la bicyclette et les dernières créations de Lenthéric. Un rideau d'annonces!

Queen Mab. — Vous êtes poli! Venez, mes sœurs, laissons ce prétentieux misanthrope à son herbier. Courons retrouver la comtesse Viviane et le chevalier Ariel qui nous ont promis pour ce crépuscule la surprise de nouveaux hôtes. Je les entrevois là-bas, causant sous cette gloriette qui frissonne entre les branches hautes, devant une lointaine ligne bleuâtre, pressentiment d'une onde invisible. Venez. Je crois entendre notre impénitent sonnettiste qui fait des siennes!

Le poète païen. —

Poète de ton siècle, ô Claude le Lorrain,
Pour toi, dieu, la nature esclave de la norme
Étendait le beau pâtre à l'abri d'un bel orme
Et la nue idéale au fond du ciel serein.

La mer glauque, miroir du palais riverain,
Charmait tes yeux dardés sur un soleil énorme
Du marbre étincelant dans l'onde et de la forme
Du haut voilier classique à la poupe d'airain.

O sublime ignorant qu'on ne vit jamais lire,
En naissant tu reçus le compas et la lyre;
Tu conduisais l'ombrage au rhythme de ton chant!

Et d'or italien couronnant la chaumière,
Ton art transfigurait vers l'heure du couchant
Les lointains bleus qui rient à l'antique Lumière.

Viviane. — Merci de ce décor improvisé, mon ami: votre synthèse est deux fois la bienvenue en ce jour, puisqu'elle s'accorde modestement avec la sérénité du grand air et qu'elle ranime le temps où l'immortel ami de Claude parcourait la campagne de Rome avec le souvenir du ciel natal. Simple et fière, la sauvagerie du Poussin m'a toujours consolée des petites laideurs courtoises de nos intrigues contemporaines. Aujourd'hui, sa patrie l'honore[2]. Et, dans le cadre hautain de ses ramures éloquentes, telle route lointaine qui bifurque autour d'un village antique évoque une ruelle du Petit-Andely dominée par le tertre orgueilleux du Château-Gaillard. L'Art n'est qu'un miroir héroïque de la Vie: le plus grand

[1] *Faust*, III, 5. — *Ecrits sur la musique et les musiciens*, traduits par Henri de Curzon (Paris, Fischbacher, mai 1894; in-12).

[2] Le dimanche 3 juin 1894, les Andelys doivent célébrer le 300e anniversaire de la naissance de Nicolas Poussin, en présence de M. Roger Marx et d'une délégation de l'Institut.

paysagiste de son temps, le plus français des cœurs spirituels et tendres, Jean de la Fontaine, l'a prouvé dans *Philémon et Baucis :*

> Ni l'or, ni la grandeur ne nous rendent heureux.....
> Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour.....
> L'amitié modéra leurs feux sans les détruire.....
> Baucis devint tilleul, Philémon devint chêne.....

Et c'est leur âme, sans doute, qui rend si affectueuse la verte ondulation de ces murmures.....

ARIEL. — Gounod les comprit sans pouvoir en triompher. Mais aucune mélodie n'égalera jamais la splendeur des feuilles.

VIVIANE. — Mais, dites-moi, mon beau raisonneur, votre dernière épître m'a paru longue — et incomplète.

MÉLUSINE. — Puck l'a comparée à une cathédrale gothique toujours flanquée d'échafaudages.

ARIEL. — De cet honneur je ne retiendrai que l'ironie : et je fais mon *mea culpa*, sans avoir pour excuse l'amusante crânerie des complices de *Falstaff*. J'aurais dû trouver le temps d'être plus court, afin de vous entretenir de l'ampleur orchestrale de la nouvelle école russe, du *Requiem* peu redoutable de Gounod et du céleste *chœur des Anges* dans les *Béatitudes* [1]. Mon silence fut principalement injuste envers l'œuvre posthume d'un jeune, Guillaume Lekeu [2], mort à vingt-quatre ans, « au seuil de tout », telle l'exquise inspirée, Marie Bashkirtseff, et qui possédait comme elle cette fièvre de sincérité que rien ne remplace, pas même la science. Jean-Jacques, autre sincère, prétend que la liberté ne nous paraît chère que sous les verrous : eh bien ! au grand soleil, par contraste, je crois ressentir plus vivement la plainte flamande de l'*Adagio* pour quatuor, où le violon et le violoncelle dialoguent à la louange mélancolique de l'Eternel Féminin et des « fleurs pâles du souvenir ». Vincent d'Indy a bien mérité de l'art en nous donnant ce douloureux plaisir. Et, dans la *Sonate* diffuse, mais poignante, l'archet d'Ysaye fut un écho d'outre-tombe.

LE POÈTE MYSTIQUE. — A la bonne heure, chevalier, vous ne songez pas qu'aux vivants ! Et vous me permettrez de différer d'avis avec vous sur un point : dans *Thaïs*, autant je goûte peu le fou rire des esclaves nubiennes, autant j'admire sincèrement la dernière scène où la passion terrestre du moine s'exalte aux dernières prières sereines de la sainte. Par cette opposition J. Massenet a fort bien traduit Anatole France : et la scène vivra, parce qu'elle résume l'âme et une époque.

VIVIANE. — Nous aspirons au calme, c'est évident. L'ivresse romantique du Berlioz intime ou de l'*Yseult* idéale a conduit le moderne artiste tout

[1] Conservatoire, 13e et 15e concerts, 23 mars et 15 avril 1894.

[2] Né à Verviers (Belgique) le 20 janvier 1870, mort à Angers le 21 janvier 1894. — Concert du dimanche soir 29 avril, salle d'Harcourt.

au bord des cendres trompeuses du volcan : mais, sur le versant maléfique, le voilà qui se reprend à rêver d'atmosphère napolitaine et de religiosité limpide. L'Italie le rappelle ; les Chanteurs de Saint-Gervais l'intéressent, Clément Jannequin le divertit[1]. Il écoute l'*Hymne de Dionysos* après l'*Hymne à Apollon,* il célèbre le 300[e] anniversaire de Palestrina et d'Orlando Lassus en même temps qu'il glorifie Poussin et qu'il songe à Watteau. Les Primitifs, dont la mode s'empare, répondent subtilement à un tacite malaise de son être. C'était prévu. Et cette nostalgie du calme, telle est la solution que je préfère donner au problème de psychologie musicale, posé par un jeune[2] : comment expliquer qu'un public enthousiaste de Wagner et de musique passionnelle se prenne d'engouement pour l'œuvre de J.-S. Bach et pour la rigueur scolastique de la musique absolue ? Pourquoi ce regain d'amour ou cette hypocrisie nouvelle ? A quelle cause morale en attribuer la responsabilité temporaire ?

Le poète païen. — En effet, l'amour de Dieu et de Bach, son prophète, n'empêche nullement les snobs de prendre un ticket pour Münich, à destination des *Niebelungen*. Le calme est à l'ordre du jour : bandeaux plats, jupe cloche et ameublement Premier Empire.

Le poète mystique. — Comme feu M. Taine (et toutes choses inégales d'ailleurs), votre analyse désenchantée s'attache de trop près à la suggestive extériorité des détails. Il est, je crois, des « correspondances » plus profondes. Et pourquoi une âme entre mille ne serait-elle pas sincère ? *Mignon* regrettant sa patrie, aspirant au ciel.....

Morgane. — Saviez-vous, messieurs, que le *Connais-tu le pays où fleurit l'oranger* est en passe de devenir chanson populaire, grimoire des *folk-loristes* futurs ?[3] C'est M. Julien Tiersot qui l'affirme : et voilà un hommage aussi pur que la 1000[e] de *Mignon*[4]. Mais, devant l'enthousiasme de la foule naïve ou les bravos du Tout-Paris en habit noir, que durent penser les jeunes, codifiant, pour premier axiome sentimental, que le respect est une erreur ?

Le poète mystique. — Ces jeunes gens sont des fanatiques et des lutteurs : on n'affirme jamais sa foi sans victimes et sans martyrs. La grosse caisse est la parure des champs de bataille : à vous, Mascagni !

Viviane. — Et puis, à l'instar des romantiques chevelus, il faut bien *embêter* un peu l'Institut ! Il faut d'abord que jeunesse se passe, et tout passe, la jeunesse surtout, très vite. En art, rien ne reste que l'art. Depuis 1866, on a marché : mais le progrès n'aura jamais d'autre nom que chef-d'œuvre ; et les néo-wagnériens compromettent par leurs résultats ambitieux une théorie plus esthétique. Saluons donc publiquement les vertueux anciens sans les plagier à la cantonade.

[1] Le *Chant des oiseaux,* la *Bataille de Marignan,* chœurs à quatre voix, *a capella.*

[2] M. Gustave Robert, notre successeur à l'*Ermitage* (nº de *mai* 1894).

[3] *Ménestrel,* du 20 mai 1894.

[4] Représentation gratuite, en matinée, du dimanche 13 mai (Mmes Wyns et Landouzy); le *gala* est du mardi soir 15 mai.

Ariel. — Vous parlez comme un brahme, comtesse : mais serait-ce pour nous faire oublier votre promesse d'une fête inédite ? Les longues ombres descendent avec l'heure : et je vois bien que l'indécise vapeur blonde du jour tiède se pare d'un frisson surnaturel. De grands souffles d'azur glissent sur nos fronts, comme les renflements demi-sonores d'un orchestre caché ; l'onde miroite, la branche palpite ; le décor est digne d'un *Embarquement pour Cythère ;* et, sous cette charmille, on jouerait volontiers quelque saynète de *Vieux Saxe* [1] : mais la scène reste vide. Je sais, Viviane, que les fées sont quelque peu magiciennes, et je pressens les pas silencieux de petites ombres. Mais ne serait-ce pas la puérile hallucination de ma crainte joyeuse qui crée ces fantômes ? Regardez-donc !

Morgane. — Vous devinez juste, monsieur. Là-bas, vers le nord-est, dans la pâleur violetée d'un site germanique, je distingue un chevalier mélancolique qui remonte un vaste fleuve sur une nacelle légère. La colombe a remplacé le cygne : et l'aérienne blancheur s'éteint vers l'horizon, telle une espérance.

Ariel. — Mais voici, non loin de moi, sur la rive, le petit Gottfrier qui sourit aux larmes d'Elsa !

Viviane. — N'essayez pas de l'interviewer, mes amis : après cent représentations acclamées de *Lohengrin* [2], il est toujours muet, comme au premier soir. Le maître Wagner n'a point voulu qu'il parlât et nulle incantation ne pourrait l'y contraindre. Mon art est bien peu de chose : et, vieux comme le monde, il s'appelle le Souvenir. Je fais refleurir sous vos fronts les bonheurs enfuis, et, par mon humble magie, les extases des soirées d'hiver se faufilent furtives sous le vernal ombrage. Malgré vous, Ariel, je persiste à croire que l'illusion est plus douce que la réalité : mais ma pauvre science féminine n'en sait guère plus long que les flammes factices de la rampe qui empourpre les joues et qui change les planches vermoulues de la scène en dalles somptueuses d'un palais nomade ; non moins fugace, elle ressemble à l'amère illusion du théâtre. « Le Souvenir est un lieu plein de larmes », a dit un ami du Beau [3], mais l'art l'embrase de ses sourires. Toutefois, quelques ombres trop lointaines restent rebelles à notre évocation : les charlatans seuls, ou les jeunes, ne croient pas à l'impossible. Rassurez-vous, mes chers hôtes, je ne vais point me suicider, comme un simple Vatel, mais mon orgueil doit à ma franchise un aveu : en l'honneur de la 1000e de *Mignon* et pour détendre un tantinet les nerfs parisiens de leur contention wagnérienne, j'avais songé d'abord à mêler à nos intimes impressions d'art la présence éphémère des premiers rôles parmi ces gracieux personnages que

[1] Titre d'un gracieux livre d'Henri Mazel (Girard, 1893).

[2] La 100e de *Lohengrin* est du lundi 7 mai ; longs rappels pour Mme Caron, Van Dyck et Delmas.

[3] Ernest Hello, trop peu connu, de même qu'Alfred Tonnellé, Maurice de Guérin, de Ronchaud, H. Cazalis, Louis Ménard, et le regretté Mikhaël.

l'argot des coulisses appelle des *travestis ;* depuis Chérubin, depuis l'ardente et spirituelle passion du divin Mozart, angéliquement exhalée par des lèvres de seize ans, le travesti est un emploi tout esthétiquement subtil, et les seuls pervers y trouvent à redire ; pour l'artiste, ce n'est que l'âme d'une jeunesse enfuie qui renaît dans un jeune regard et dans une voix jeune. Eh bien, malheureusement, mes amis, le sortilège m'a fait faux bond ; mon tableau reste incomplet et je réclame l'indulgence. Quelques raccords seront urgents. Vous n'entendrez, ce soir, ni *Mignon,* ni *Piccolios,* ni l'Erôs de *Psyché,* ni *Gillotin,* aux belles années déjà lointaines de l'inimitable Galli-Marié, de Mme Engally, de Mlle Ducasse. Et l'*Étoile du Nord !* Il y a prescription.

MÉLUSINE. — Le travesti n'a rien que de correct, puisque M. Ambroise Thomas le favorise.

QUEEN MAB. — Ce qui m'intéresserait encore davantage, c'est l'état d'âme du travesti intellectuel : Mme de Girardin signant le Vicomte de Launay, M. H. G.-V. signant l'Ouvreuse du Cirque d'été, ou mon étincelante homonyme se dérobant sous l'immatérialité de la fée Mab [1]. Le livre ouvert, l'évocation commence.

ARIEL. — Comment vous en vouloir, comtesse ? Il me semble que voici d'exquises silhouettes qui viennent à vous respectueusement ; et, sous un bosquet compassé, quel est ce couple enfantin qui marche vivant dans sa joie rieuse ? Ah ! les yeux vifs sous la poudre et l'allure pimpante ! On dirait Des Grieux et Manon Lescaut, dans la cour d'Amiens[2] !

LE VICOMTE JEAN. — Monsieur le chevalier !

ARIEL. — Qui êtes-vous, mon petit-maître ?

LE VICOMTE JEAN. — Je suis le vicomte Jean de Morcef. Une miniature, un portrait vient de faire mon bonheur en m'accordant Aurore. Bon monsieur, notre mariage est décidé ! Longtemps le chevalier Des Grieux fut inflexible : et de la pénombre morose de la salle basse, par la haute porte large ouverte sur l'été chanteur, j'entendais « la voix d'Aurore » :

Les baisers sont des papillons
Dont nos deux lèvres sont les ailes.....

Oh ! monsieur, comme le noir in-folio de l'*Histoire Romaine* me semblait alors plus austère ! Mon excellent père adoptif un jour se fâcha : *En l'an deux cent onze de Rome,* j'en étais au mémorable exemple de la continence de Scipion l'Africain ; *« sans amour, comment vivre ?..... »* hasardai-je avec une effusion timide : et mon bienfaiteur fronça des sourcils terribles. J'avouai mon amour :

Elle a seize ans ; elle s'appelle Aurore.....

[1] Mlle Marie-Anne de Bovet.

[2] La première du *Portrait de Manon,* opéra-comique en 1 acte de MM. G. Boyer et J. Massenet, est du mardi 8 mai 1894 ; la partition chez Heugel. — Mlle Suzanne Elven, *le Vicomte ;* Mlle Marie Laisné, *Aurore ;* MM. Fugère, *Des Grieux ;* Grivot, *Tiberge.*

et parfois il me semblait que la candeur de mon aveu mettait une larme dans le regard irrité du chevalier ; mais ce ne fut qu'un éclair ! Monsieur Tiberge qui voulait bien s'intéresser à nos amours.....

QUEEN MAB. — Ah ! le gaillard !

Il prouve de son mieux,
En dépit de la fable,
Que quand il devient vieux
L'ermite se fait diable.....

LE VICOMTE JEAN. — M. Tiberge, ému de l'impatience de notre âge, avait plaidé notre cause..... grâce à lui, j'avais introduit Aurore au château..... Effort inutile ! Il ne nous restait plus qu'à mourir, et, sanglotant, nous cherchions à nous deux le plus joli genre de mort : l'eau, le poison, la corde, l'épée ; à vrai dire, aucun ne nous attirait irrésistiblement, puisqu'il est si bon de vivre, si bon..... et ce doux avenir de chimère apportait l'oubli : Aurore me débitait galamment une chanson qu'elle sut plus vite que sa prière : *Au jardin, Colin s'en vint au matin.....*

AURORE. — *Et les rossignols crièrent : Bravo !*

LE VICOMTE JEAN. — Mais comme je poursuivais mon amie subitement sérieuse, un coffret tomba, quel effroi ! une miniature en sortit : dès qu'il l'eût regardée, M. Tiberge rayonnant nous commanda l'espérance. La nuit vint ; moi, j'attendais anxieux dans ma chambrette la fin de la démarche et le courroux du chèvalier, lorsque M. Tiberge me posta dans l'embrasure de la porte : alors j'entendis Aurore qui disait *l'amour, ineffable mystère*, je la vis dans ce costume exquisément suranné qu'elle porte encore, toute pareille à la miniature, et aussitôt, le visage inondé de larmes, M. Des Grieux vint à nous :

Enfants, mes chers enfants,
Votre peine est finie.....

Et quelle reconnaissance, ma douce Aurore ! Comme nous bénissons les traits de cette dame inconnue qui fait notre joie !....

ARIEL. — *Manon, toujours Manon !* Redoutable et divine image !

Manon, sphinx étonnant, véritable sirène !

O que tu dois être légitimement orgueilleuse, s'il est vrai que ton âme errante se pose sur un front chenu dans un ardent baiser ! Mais non, ces yeux, ce sourire, ce charme, où sont-ils ? Rien que le néant ou que des souvenirs plus éphémères encore !

MORGANE. — Vous blasphémez, monsieur : et votre pessimisme va troubler l'ivresse limpide de nos gentils résurrectionnistes ; vous, vicomte au bel habit mauve, félicitez de ma part votre excellent maître, car il a fait de vous un gentilhomme accompli. A voir passer ces nouveaux pèlerins de Cythère qui vont à leur tour entreprendre le voyage, je sens revivre un siècle en son ardeur badine. Et, par extraordinaire, ô toute puissance de la grâce ! un de nos critiques professionnels a émis une

ingénieuse pensée : nous jouer le *Portrait de Manon* avant *Manon*[1], en lever de rideau, comme préface. Charlotte, mère de famille, a peut-être oublié *Werther ; Manon* morte, le chevalier n'a plus qu'un seul trésor : le souvenir. Qui n'a point frémi à ces simples mots, le coche d'Arras, l'hôtellerie d'Amiens, en ressuscitant une claire journée de jadis, ne comprendra jamais rien à l'amère volupté des choses. Malgré ses fautes, Des Grieux égale Roméo : il aime[2]. J'engage de même l'amour infirme qui reste sourd aux attraits du *leitmotiv*, à faire une minutieuse analyse de l'orchestre dont J. Massenet a encadré son délicat *Portrait de Manon :* sans complexité, sans mièvrerie, sans effort, les *Souvenirs* y retrouvent leur voix captivante ; et la douloureuse rêverie du chevalier, qui contraste avec l'enfantillage de nos petits amoureux, souffle sur cette bluette le charme défunt du passé. La mort est moins amère que l'absence, le chevalier qui creusa lui-même la tombe de Manon est moins à plaindre que l'amant qui l'eût abandonnée aux archers en partance pour la Louisiane : aussi sa mélancolique solitude a-t-elle le discret émoi de l'attendrissement. Point d'éclats, nulle clameur. Et, quand son regard solitaire épanche une larme sur la miniature souriante en un demi-jour, quelle expression dans ces réminiscences, dont le langage oblitéré se pressent dès le *Prélude !* Elle est exquise cette page d'introduction en *mi* bémol, la demi-teinte de l'*andante cantabile* qui murmure lentement, même tonalité, même allure, un autre souvenir plus ancien, non moins poignant, la remembrance juvénile d'un petit séminariste blessé au cœur, qui proférait ce loyal mensonge : *« Ah ! fuyez, douce image !...*[3] *»* Quelques accords s'apparentent à la caresse flou du *Chant de bonheur*[4]. J. Massenet excelle en ces lueurs évocatrices d'autrefois[5]. Oui, *voilà ton image chérie,* et le premier thème de Manon si spirituellement ingénue refleurit dans le timbre de la clarinette un peu grave, et, sur le déroulement des *Souvenirs,* revoici l'appel entraînant de l'Enchanteresse, et le premier thème encore, *a tempo,* et l'andantino de l'idylle rêvée autour de la petite table, et les harmonies claustrales de Saint-Sulpice, et le rêve obsédant, et les séductions de l'Hôtel de Transylvanie, et toujours ce premier motif préféré de la première rencontre, immuable comme le portrait toujours jeune[6]. L'orchestre parle : et les timbres conjugués des violons, des bois et de la harpe font refleurir les belles couleurs de l'adolescence amoureuse avec la déclaration du petit vicomte, écho amorti,

[1] La première de *Manon*, dédiée à Mme Carvalho, remonte au jeudi 17 janvier 1884 (Marie Heilbronn ; MM. Talazac et Taskin). Mlle Sybil Sanderson en a chanté la 200e, en octobre 1893.

[2] Cf. les notices de Sainte-Beuve, de Gustave Planche, d'Anatole France ; et Alexandre Dumas fils, Préface de la *Visite de Noces*.

[3] *Manon,* acte III, 2e tableau, 3e scène.

[4] De *Lélio ;* Berlioz, Rome, 1831.

[5] Exemples : l'*Élégie* des *Erinnyes* ; *Sous les tilleuls*, no 3 des *Scènes Alsaciennes ;* mainte page délicate de *Manon*, de *Werther ;* le *Poème d'Avril*, etc.

[6] *Manon*, acte I, 3 : *Je suis encore tout étourdie.....*

comme le souvenir de Des Grieux même, d'un inimitable épisode d'âme, de fièvre et de sang où le mépris n'a pas tué l'amour. Autant la période de Saint-Saëns est humoristique dans *Phryné*, autant la période enamourée de Massenet exhale ici ses voluptueux frissons. Parfois, quelques lignes d'ensemble, puis le dialogue interrompt les voix, curieusement ; et l'orchestre poursuit son commentaire des paroles. Rhythmes et timbres se font comiques avec Tiberge, mais le violoncelle insiste amèrement sur le souvenir. Terzetto, duetto, chanson d'Aurore ; puis *Cantabile* où Des Grieux maudit l'amour. Mais *l'amour est vérité :* qu'il vienne du ciel ou des enfers, c'est encore et toujours le thême de l'Enchanteresse qui monte, incessamment transformé, lumineux sans trêve, et c'est lui qui pardonne. Parlé, solo de soprano, chœur invisible, leitmotiv se fondent dans un travail exquis : une suggestion me fait revoir Manon-Heilbronn.

VIVIANE. — Votre analyse me prouve que je ne suis qu'une humble fée, que l'ombre, magicienne ardente et taciturne, n'est autre chose qu'une doublure de l'Art. Aujourd'hui, la vraie fée, c'est Mme Rose Caron dont la grâce sévère s'incarne dans Elsa. Prodige qui réclame une annexe pour l'art poétique.

QUEEN MAB. — Malgré les patronnets de l'Eden, *Lohengrin* a glorifié cent fois la pieuse améthyste de nos crépuscules[1]. Quant à l'Opéra-Comique, sa saison 1893-94 est bien extraordinaire, elle ressemble assez à votre mignonne fête, Viviane, donnant beaucoup moins qu'elle ne promettait. Boileau serait indigné. Mais, sans croire à la métempsycose de Pythagore ou à la réminiscence de Platon, il est permis de retrouver dans une attitude, dans une voix, l'éloquence évanouie des beaux décors : mieux que l'insignifiance de *Djelma*[2], par exemple, la diction savante et chaleureuse, le timbre caressant, la justesse imperturbable, la prestance d'artiste de Mme Pauline Smith m'ont dévoilé naguère les blondes nuits parfumées de l'Orient magique où le poète Félicien David écoutait *Lalla-Roukh*, virginale et reine[3]. L'admirable Fugère, Mlles Elven et Laisné m'expliquent avec aisance le siècle de Manon. Avec un peu de bonne volonté, je sens plus finement le contraste, quand son *Portrait* suave se trouve d'aventure encadré dans la sicilienne férocité de *Cavalleria Rusticana* et la naïve émotion du *Déserteur* où l'air de Courchemin me fait toujours exclamer : Ah ! le beau style et les braves gens ! Berlioz et Jean-Jacques ont bien dit : jamais la plume n'exprimera la spontanéité des impressions vives ; donnez-nous un orchestre pour détailler ces nuances ! Et, l'autre soir, en écoutant Mlle Buhl, la poésie grecque ne me semblait plus une morte de musée[4].

[1] *Lohengrin* (Eden, le 3 mai 1887, audition unique ; — Opéra, le 16 septembre 1891).

[2] Première, à l'Opéra, du vendredi 25 mai 1894 ; trois actes de MM. Lomon et Ch. Lefebvre (MM. Saléza et Dubulle, Mmes Caron et Héglon).

[3] Le mardi 22 mai : le *Portrait de Manon*, *Phryné*, *Lalla-Roukh* (début applaudi de Mme P. Smith, élève de Mme Miolan-Cartalho).

[4] Le jeudi 31 mai : le *Portrait*, *Philémon et Baucis*, *Phryné* (Baucis et Lampito : Mlle Buhl).

Ariel. — N'est-ce pas, en effet, la grâce tanagrienne et la douce physionomie subtile de *Baucis* que je retrouve sur les traits de ce bel enfant qui se tait là-bas depuis trop longtemps, en accompagnant vers un petit temple harmonieux la fastueuse *Phryné?*[1]

Lampito. — Vous demandez, seigneur ?

Ariel. — A ton tour, frère mélodieux des bergers d'Arcadie, de rompre le silence des fantômes.

Lampito. — Habitant de l'Acropole, je pourrais dire avec l'Eliacin du pur Poète :

Ce temple est mon pays ; je n'en connais point d'autre.

Un matin, dans la fraîcheur qui montait de la mer, assailli par une vision des heures sombres ou des féeries orientales, je chantais avec tristesse en gravissant une ruelle ombreuse, c'était non loin d'un beau platane épandu sur la fontaine Kallirhoë, quand je découvris un bluet qui me regardait fixement : la fleurette ne paraissait pas intimidée par l'éclat des frontons glorieux qui muraient l'horizon ; mais sa délicatesse semblait sourire à la majesté des marbres. C'est si joli, les fleurs ! et, de ce jour, je compris le charme vivant de la belle cité. Oui, la hautaine amie de Praxitèle s'appuie nonchalamment sur mon épaule d'esclave : mais qu'importe la servitude réelle ou l'arrogance des Béotiens, si l'âme s'étanche à la source jamais tarie des divins artistes ? On prétend que les vallons de Tempé n'ont plus de voix, que Dodone est sans oracles, que les abeilles de l'Hymette se sont tues, qu'auprès des autels ruinés, les chœurs ont oublié leur plastique ivresse : mais c'est à vous, modernes, de ressusciter l'éternelle illusion, de choisir pour villégiature idéale le penchant harmonieux de la colline sainte où, dans la société riante des grandes ombres, le sage a prié[2]. Rien n'est vrai que le Beau. Le rêve de beauté seul doit prétendre à la durée. Un tremblement de terre imprévu peut tout engloutir, mais le printemps de l'*Hymne à Apollon* chante encore sur les bouches de l'Occident[3], et celui qui vénère le blanc Sophocle relève en soi le pronaos de la grâce. Le soleil est optimiste ; et la mesure habite les fragments joyeux que le soir colore d'un pli rose. Vivez dans une Athènes aérienne, au pied d'un Parthénon virginal, goûtez le sourire grandiose, adorez ce qui ne meurt pas : la pacifique splendeur, restaurez sous votre front la blonde Acropole : et, parents lointains d'Orphée, de Werther ou de Mozart, quel que soit votre lot de

[1] Cf. l'*Artiste* de juin 1893 : *le mois Musical.*

[2] Relire les belles pages de Beulé, d'Emm. des Essarts, de Louis Ménard, de J. Péladan, d'Hugues Rebell, — et, d'abord, *la Prière sur l'Acropole* de Renan (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 1884) que Mlle Bartet va réciter pour la première fois en public le vendredi 8 juin.

[3] Exécutions de l'*Hymne à Apollon*, à la Bodinière, à Bruxelles ; soliste : Mme Remacle ; conférencier : M. Th. Reinach. — Audition dans la salle du *Syllogue littéraire grec de Péra* (Constantinople), le samedi soir 12 mai 1894 ; solo par Mlle Bossy ; au programme le quatuor op. 16 de Beethoven.

douleurs humaines, jamais ainsi vous ne faillirez à l'allégresse imperdable dé la lyre. Adieu.

Queen Mab. — Apollon fut berger : et j'estime, bel enfant, qu'un petit dieu en exil, proche parent de Chérubin, vient immigrer sur tes lèvres. Le Nord brumeux rend justice au Midi limpide. A force de chanter, si jamais je deviens cigale, que ce soit au seuil du bois sacré, dans l'air bleu, à deux pas des oliviers blêmes où le poète attique accorderait son rhythme à la pureté de ta voix !

Lampito. — Les Grecs furent les seuls artistes : et nous ne sommes que leurs ombres.

La voix de Puck *invisible.* — Sévère, mais juste !

Pour transcription conforme :

RAYMOND BOUYER.





CHRONIQUE



la suite du récent changement de ministère, M. Georges Leygues a remplacé M. Spuller comme ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. La nouvelle commission du budget venait de nommer M. Leygues, rapporteur du budget des Beaux-Arts : cette haute fonction et aussi la compétence dont il a depuis longtemps fait preuve à la Chambre des députés dans les questions relatives aux Beaux-Arts, le désignaient tout naturellement pour le portefeuille qui lui a été confié dans le nouveau cabinet.

Depuis 1885, M. Georges Leygues représente à la Chambre, l'arrondissement de Villeneuve-sur-Lot. C'est un délicat, fort épris des choses de l'art, et un lettré : avant d'entrer dans la carrière politique, il avait publié, à la librairie Lemerre, deux livres de vers, le *Coffret brisé* et la *Lyre d'airain*. Le premier de ces recueils avait révélé un poète d'une rare distinction ; dans le second, où vibre en très beaux vers et sous une forme qui répond bien à la concrète appellation du livre, l'accent du plus pur patriotisme, où un souffle de jeunesse et d'espérance vivifie et exalte les austères pensées qui hantaient l'âme française au lendemain de nos terribles revers, l'auteur affirma hautement sa personnalité.

En le Grand-Maître de l'Université il nous plaît de saluer un poète.

La section de composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts présentait, comme candidats au fauteuil devenu vacant par suite du décès de M. Gounod, les candidats suivants : en première ligne, M. Victorien Joncières ; en 2e, M. Théodore Dubois ; en 3e, M. Benjamin Godard ; en 4e, M. Gabriel Fauré. A ces noms l'Académie a ajouté, par des votes successifs, ceux de MM. Gastinel et Salvayre.

L'élection a donné les résultats suivants : au 1er tour, M. Dubois obtient 14 voix ; M. Joncières, 10 ; M. Fauré, 4 ; M. Gastinel, 7 ; M. Godard, 3 ; M. Salvayre, 1 ; — au 2e tour : M. Dubois, 17 ; M. Joncières, 10 ; M. Fauré, 4 ; M. Gastinel, 2 ; M. Godard, 2 ; M. Salvayre, 1 ; — au 3e tour, M. Dubois, 20 ; M. Joncières, 12 ; M. Fauré, 4. M. Théodore Dubois est élu.

Pour l'élection d'un membre de la section de sculpture, en remplacement de M. Cavelier, les candidats présentés par la section étaient dans l'ordre de présentation : MM. Allar, Marqueste, Coutan, Injalbert et Tony Noël, auxquels l'Académie avait joint : MM. de Saint-Marceaux, Puech, Cugnot, Lanson et Peynot.

Au premier tour de scrutin, M. Allar a obtenu 9 voix : M. Marqueste, 7 ; M. Puech, 6 ; M. Lanson, 6 ; M. de Saint-Marceaux, 5 ; M. Injalbert, 3 ; M. Coutan, 1 ; — au 2e tour, M. Marqueste, 14 ; M. Allar, 11 ; M. Injalbert, 2 ; M. de Saint-Marceaux, 2 ; M. Puech, 2 ; M. Coutan, 1 ; — au 3e tour, M. Marqueste a été élu par 21 voix contre 10 à M. Allar, et 1 à M. Injalbert.

L'Académie a reçu du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts une lettre invitant la Compagnie à lui présenter une liste, dressée par la section de composition musicale, de cinq noms de compositeurs, anciens prix de Rome, parmi lesquels le ministre désignera un compositeur pour écrire la partition de l'opéra ou du ballet en deux actes, que, tous les deux ans, le directeur de l'Opéra est tenu, aux termes de son cahier des charges, de faire représenter.

L'Académie a décerné à M. Dumesnil le prix Deschaumes, à M. Boëlmann le prix Chartier, et à M. Bruneau le prix Monbinne.

Après le concours d'essai de composition musicale pour le prix de Rome, ont été admis à entrer en loges pour le concours définitif : MM. Rabaud, élève de M. Massenet ; Letorey, élève de M. Th. Dubois ; Levadé, élève de M. Massenet ; Mouquet, élève de M. Dubois ; d'Ollone, élève de M. Massenet.

Le livret choisi par l'Académie pour la cantate du concours de Rome est *Daphné* par M. Raffali.

M. Guillaume, directeur de l'école de Rome, a mandé au secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts que l'exposition des envois de

Rome s'était ouverte à la Villa Medicis, en présence de M. Billot, ambassadeur de France, de M. le baron Blanc, ministre des Affaires étrangères, et du corps diplomatique de Rome. S. M. la reine d'Italie a honoré l'exposition de sa visite. On a donné, à cette occasion, l'audition d'une ouverture d'orchestre, *Naïs*, composée par M. Silver, pensionnaire de l'Académie.

Parmi les œuvres exposées se trouvent : *le Soleil et la Rosée*, peinture du regretté Gaston Thys ; *Un épisode du martyre de sainte Agathe*, peinture de M. Devambez ; *Au Parnasse*, peinture de M. Lavalley ; l'*Impératrice*, sculpture de M. Desvergnes ; *Ève*, sculpture de M. Sicard ; l'*Ouragan*, sculpture de M. Lefebvre ; la *Jeune Coureuse*, copie du même d'après l'antique, etc.

Le vice-amiral Miot, qui avait été appelé à remplacer le vice-amiral Pâris, décédé, dans ses fonctions au musée de marine et d'ethnographie au Louvre, est nommé conservateur de ce musée à titre définitif.

MM. Olivier de Penne et Edmond-Louis Dupain, artistes peintres, viennent d'être nommés chevaliers de la Légion d'honneur.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a demandé aux Chambres un crédit supplémentaire de 120.000 francs pour les fouilles de Delphes. Les dépenses faites pour cette entreprise s'élèveront ainsi à un total de 500.000 francs.

Une « Société d'études italiennes » vient de se fonder à Paris sous la présidence de M. Jules Simon, dans le but d'organiser des conférences sur la littérature et l'art italiens. Le succès n'a pas tardé à répondre à l'attente des organisateurs et cette société a déjà groupé un grand nombre d'adhérents.

Parmi les premières conférences qui ont déjà été faites et qui ont attiré un nombreux auditoire, nous mentionnerons celle de M. Pierre Gauthiez, dont le sujet était *Un Italien de la décadence : l'Arétin ;* le conférencier a évoqué, avec un art d'exposition plein de pittoresque, le tableau de la société italienne du seizième siècle, et raconté la peu édifiante odyssée de son héros.

La *Joconde* a fourni à M. Durand-Gréville le sujet d'une causerie fort attrayante. Prenant pour thème le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, le conférencier en a dégagé les conditions nécessaires du grand art. Dans une discussion très judicieuse, il a examiné diverses questions d'esthétique

et certaines opinions courantes : selon lui, il n'y a pas plus contradiction entre la ligne et la couleur qu'entre la mélodie et l'harmonie ou même qu'entre le naturalisme et l'idéalisme. L'examen du tableau et de ses copies, corroboré par le texte de Vasari, l'a amené à conclure que, dans la *Joconde* primitive, antérieurement aux actions combinées du temps et du vernis, le ciel était d'un bleu clair et fin, le visage éblouissant de fraîcheur, les cils étudiés un à un, les yeux brillants et humides. Léonard de Vinci ne serait donc pas seulement le plus grand des idéalistes ; il serait aussi le plus grand des réalistes ou naturalistes, si l'on donne à ces deux derniers mots un sens suffisamment large et philosophique.

Comme tous les ans, le quatrième dimanche de juin, les Rosati vont célébrer leur troisième fête des Roses à Fontenay-aux-Roses. Ils inaugureront cette année le monument qu'ils élèvent à la gloire de La Fontaine. On sait que les Rosati d'Arras, au siècle dernier, s'étaient mis sous la protection du grand fabuliste, qui allait souvent se délasser à Fontenay, en compagnie de Chapelle et de Chaulieu, des soucis littéraires.

Le buste qui sera inauguré le 24 juin prochain est l'œuvre du sculpteur Louis-Noël. Il reposera, superbement drapé, sur un socle dont l'architecte est un élève de M. Moyaux, M. Sirot.

On inaugurait, ces jours derniers, le monument élevé, au cimetière Montmartre, sur la tombe d'Alphonse de Neuville. C'est un édicule en marbre blanc, d'assez grandes proportions, se composant d'une stèle surmontée d'un double fronton au milieu duquel se dresse une croix. Dans une niche, sur les plis d'un drapeau, se détache le buste du célèbre peintre militaire. Au-dessous, sur la pierre tombale, s'affaisse une figure de femme éplorée, à demi-nue : c'est la Patrie en deuil, la France de l'année terrible, celle qui fut l'inspiratrice des chefs-d'œuvre de Neuville. Diverses inscriptions gravées sur le monument en rappellent les titres.

L'œuvre est d'un beau sentiment ; elle est due au sculpteur Francis de Saint-Vidal.

Deux nouvelles statues en marbre viennent de prendre leur place définitive sous le porche de la Bibliothèque Nationale : l'*Imprimerie,* de M. Labatut, et la *Calligraphie,* de M. Coutan ; elles avaient figuré respectivement aux Salons de 1892 et 1893.

On sait qu'il s'est fondé, il y a quelques années, à Paris, une « Société d'encouragement à l'art et à l'industrie », dont le but est d'organiser tous les ans, sous le haut patronage et avec l'appui du ministre de

l'Instruction publique et des Beaux-Arts, un concours entre les élèves des deux sexes, appartenant à toutes les écoles françaises de dessin, de Beaux-Arts, d'art décoratif et d'art industriel. L'institution a réussi au-delà de toutes les prévisions, assure-t-on, et, cette année, les résultats ont été plus satisfaisants que jamais.

Le sujet à traiter était laissé, pour une large part, à l'initiative des concurrents : ils avaient à fournir un dessin industriel entièrement laissé à leur choix, mais applicable à une industrie déterminée, à la céramique ou au papier peint, à l'impression sur étoffes ou au bronze, à la sculpture sur bois, etc.

Trois cents projets environ ont été présentés. Les récompenses suivantes ont été décernées :

1er prix. Mlle Poidevin (école Guérin, Paris).
2e — M. Chauvet (école d'arts industriels de Rennes).
3e — M. Potez (école d'arts décoratifs, Calais).
4e — M. Socard (école Guérin, Paris).
5e — Mlle Lévêque, élève de Mme Thoret (Paris).
6e — M. Loraut (école Palissy, Paris).
7e — M. Quesnoy (école d'art industriel, Roubaix).
8e — M. Selmersheim (école Guérin, Paris).
9e — M. Velcome (école d'art industriel de Roubaix).

Des mentions ont été accordées, en outre, par ordre de mérite, à MM. Berthon, de l'école normale de Paris; Marçais, de l'école des Beaux-Arts de Rennes ; Debut, de l'école des arts décoratifs de Paris ; Guidetti, de l'école des arts décoratifs de Nice; Chanteau, de l'école Bernard-Palissy de Paris ; Dutaut, de l'école des arts décoratifs de Paris ; à Mlle Guillaudin, de l'école normale de dessin de Paris ; à M. Parisot, de l'école des Beaux-Arts de Dijon.

Ajoutons qu'il s'est produit, au moment de la détermination des récompenses, quelques réclamations assez vives de la part de certains membres du jury. Celui-ci étant en effet désigné moitié par la Société d'encouragement et moitié par le ministère, les vues sont aisément divergentes. Il a semblé à plusieurs des membres de la Société d'encouragement que les représentants du ministère écartaient trop délibérément les élèves des écoles non officielles de Paris. On les dit décidés à élever la voix pour signaler un manque d'impartialité regrettable.

Une commission du Conseil municipal de Glasgow vient de prohiber l'exposition des œuvres d'art suivantes, qui seraient, paraît-il, de nature à corrompre la candeur écossaise : le *Bain de Psyché*, par sir Frederick Leighton, président de la Royal Academy, *Diane et Endymion*, par M. G.-L. Watts, *Une visite à Esculape*, de Poynter, *Syrinx*, de Hacker, *Orphée* et le *Jugement de Pâris*, de Salomon.

Nous recevons du maire de Venise la communication suivante :

« La ville de Venise va organiser pour le mois d'avril 1895 la première d'une suite d'expositions artistiques biennales, auxquelles elle se propose d'inviter plusieurs d'entre les plus éminents artistes européens.

« Les ouvrages des artistes personnellement invités seront exempts de l'examen du jury d'admission et de tous frais de transport. Aux ouvrages les plus dignes, quelle que soit leur nationalité, seront décernés des prix, dont le premier de 10.000 fr. a été déjà voté par le Conseil municipal et un deuxième de 5.000 fr. par le Conseil d'administration de la Caisse d'épargne.

« Le comité organisateur va publier le règlement de notre exposition, laquelle est placée sous le patronage de ces noms illustres :

« Allemagne : M. Liebermann, G. Schönleber, F. von Uhde, A. von Werner ; — Angleterre : L. Alma Tadema, E. Burne Jones, F. Leighton, J.-E. Millais ; — Autriche-Hongrie : M. de Munkacsy, L. Passini ; — Belgique : C. Van der Stappen ; — Danemark : P. Kroyer; — Espagne : J. Benliure, J. Jimenez Aranda, J. Sorolla, J. Villegas ; — France : E.-A. Carolus-Duran, P. Dubois. J.-J. Henner, G. Moreau, P. Puvis de Chavannes ; — Hollande : J.-H.-L. de Haas, J. Israels, H.-W. Mesdag, C. Van Haanen ; Norwège et Suède : E. Petersen, A. Zorn ; — Russie : L. Bernstamm ; — Italie : G. Boldini, F. Carcano, C. Dal-l'Acqua, C. Maccari, F.-P. Michetti, G Monteverde, D. Morelli, A. Pasini. »

« La Municipalité de Venise prend sur soi cette initiative dans la profonde conviction que l'art est l'un des éléments les plus précieux de la civilisation, de largeur d'esprit, de solidarité fraternelle entre les peuples. Au nom de cet idéal, elle prie les artistes et la presse étrangère de vouloir bien lui accorder leur sympathique et puissant appui. »

Nous avons mentionné naguère, ici même, la condamnation du prince Barberini Colonna di Sciarra, par la Cour d'appel de Rome, pour infraction à l'édit Pacca qui interdit la vente des œuvres d'art à l'étranger.

La Cour de cassation vient d'annuler cette décision et de renvoyer l'affaire devant la Cour d'appel d'Ancône.

Un artiste d'un talent distingué, Philippe Parrot, qui s'était fait une réputation à la fois comme portraitiste et comme peintre de nu, vient de mourir dans sa soixante-quatrième année. Parmi ses œuvres les plus appréciées, nous citerons : les portraits de *Mme Sarah Bernhardt, Mme de Kaulla, Mme de Saulcy,* etc., et plusieurs figures allégoriques ou mythologiques, d'un coloris délicat et surtout d'un dessin élégant et d'une grâcieuse harmonie de lignes.

Emile Renouf vient de mourir au Hâvre. Artiste sincère, il avait une exclusive prédilection pour les scènes de la mer, et son œuvre de mariniste comprend des toiles parfaitement observées, d'une grande vérité et d'une exécution vigoureuse : le *Pilote*, la *Veuve*, le *Dernier radoub*, *Un coup de main*, le *Pont de Brooklin*, l'*Épave*, autant de marines intéressantes, qui servent de cadre presque toujours à des compositions qui racontent les mœurs des gens de mer et les émotions poignantes de leur vie aventureuse, à laquelle le peintre dût se mêler souvent. Il était né à Paris en 1845.

Un des peintres italiens les plus réputés de ce temps, Scipione Vannutelli, est mort récemment à Rome. Divers tableaux d'histoire, qu'il exposa à Paris, notamment un *Jérôme Savonarole* et une *Mort de Juliette*, furent très remarqués. Il était directeur de la chalcographie royale et professeur à l'Institut des Beaux-Arts de Rome.

Tous ceux qui, comme nous, sont profondément convaincus de l'irrémédiable stérilité du système des concours, n'auront pas été surpris que celui qu'avait organisé l'administration des postes pour la création d'un nouveau type de timbre-poste, n'ait pas donné de résultat. Était-il besoin de cette nouvelle démonstratien après tant d'autres, pour prouver l'inutilité d'un système, prétendu démocratique, qui a toujours abouti aux plus piteux échecs ? Aussi ne nous déplaît-il pas de constater la satisfaction très marquée avec laquelle les gens de goût ont accueilli la décision du jury chargé de juger ce concours : il a estimé, en effet, et non sans raison, qu'aucun des nombreux projets présentés n'était digne d'être choisi pour devenir le timbre-poste national. C'est à peine si, dans ce fatras de vignettes allégoriques, parmi lesquelles le ridicule voire le grotesque avaient un respectable contingent de spécimens, le jury en a jugé cinq méritant à leurs auteurs une indemnité de 500 francs.

Après ce mémorable échec, d'ailleurs prévu, il est plus que douteux que l'administration tente à nouveau l'expérience du concours. La commande directe s'impose. Au nombre des artistes français, il en est, — parmi ceux-là mêmes qui se sont précisément abstenus du concours, — dont le talent présente toute garantie. Nous ne citerons pas les noms de ceux-ci, mais ces noms sont présents à l'esprit de tout le monde, et les membres du jury, en particulier, sont parfaitement qualifiés pour les désigner, si besoin était, à l'administration des postes.

Le congrès des Arts décoratifs s'est tenu, dans le courant de ce mois, ainsi que nous l'avions annoncé, à l'école des Beaux-Arts. La séance d'ouverture s'est tenue sous la présidence du ministre de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts. M. Guillaume a été nommé président du congrès; MM. Roujon, Gréard, Berger et Bouilhet, assesseurs; M. Le Breton, secrétaire-rapporteur; MM. Hermant et Trélat fils, secrétaires.

Les membres du congrès se sont répartis en trois sections : la première ayant pour mission d'étudier les moyens qu'il convient d'employer pour développer en France les arts décoratifs, présidée par M. Larroumet; la deuxième s'occupant des questions de législation, présidée par M. Bardoux; la troisième chargée d'étudier les questions d'enseignement, présidée par M. Gréard.

Sans entrer dans le détail des débats qui ont fait l'objet du congrès, nous énumérerons les principales résolutions qu'il a prises.

Il a adopté les vœux suivants, présentés par sa première section :

1° Appeler l'attention de MM. les conservateurs de musées de province sur l'utilité qu'il y aurait, dans leurs musées, à traiter les œuvres d'art appliquées à l'industrie sur le pied d'égalité avec les œuvres de la peinture et de la statuaire.

Rappeler aux municipalités que la suprématie de nos industries nationales est intimement liée au progrès de l'art décoratif; qu'en conséquence, lorsque des démarches seront faites auprès d'elles en vue d'installations de musées d'art décoratif appliqué à l'industrie, elles veuillent bien, dans la mesure de leurs moyens, encourager et faciliter ces installations.

2° Relativement à l'influence de la femme sur le mouvement artistique de notre pays;

Que, selon le rapport remarquable de Mme Pejard, l'enseignement théorique et général de l'art soit conçu et réglementé de telle manière que les femmes y soient admises et puissent en profiter de plein droit;

Que l'École des arts décoratifs de Paris reçoive enfin son développement immédiat et les aménagements attendus depuis longtemps; que le même enseignement soit donné aux femmes et aux hommes dans les écoles d'art décoratif de Paris et des départements, et que les ateliers d'application soient joints aux écoles;

Que l'Union centrale des arts décoratifs provoque la création d'une société de protection et de propagation des travaux d'aiguille et de tous les travaux de la femme;

Que l'Union centrale soit invitée à constituer, dans le plus bref délai, une commission consultative dans laquelle seront appelés les artistes, les industriels, les amateurs et délégués des associations de toute nature, s'occupant des questions relatives aux arts décoratifs et où les femmes seront admises;

Que, dans les concours et les expositions où les travaux d'art féminins sont admis, une part soit toujours faite aux femmes dans les jurys des récompenses.

3° Que le projet d'installation du musée des Arts décoratifs au pavillon de Marsan puisse aboutir à une solution prompte;

Qu'au jour où l'Union centrale des arts décoratifs possèdera un local convenable, le musée du garde-meuble puisse être joint à ces collections, soit par une fusion complète, soit par une juxtaposition dont les conditions restent à déterminer.

4° Le congrès invite l'Union centrale à continuer le développement de son musée de tissus, et décide qu'un questionnaire sur la centralisation des échantillons de tissus, adopté en principe à l'Union centrale, sera envoyé à toutes les chambres de commerce françaises dans les pays de fabrication pour reconnaître les meilleurs moyens de procéder à l'organisation de ce musée.

5° Que l'Union centrale des arts décoratifs, se mettant en rapport avec les diverses sociétés photographiques de France, avec les amateurs et les praticiens, cherche, par ces relations nouvelles, à augmenter ses collections d'épreuves photographiques présentant un caractère décoratif.

6° Que, pour aider aux tendances actuelles des artistes et aux efforts des sociétés d'initiative privée, il soit créé à l'administration des Beaux-Arts un service spécial des arts décoratifs, en s'inspirant des vœux du congrès.

Sur le rapport de M. Larroumet, en ce qui touche à la question « du rôle et de l'influence et de l'imitation en matière d'art et d'industrie » :

Que les sociétés d'art décoratif doivent se proposer surtout de provoquer l'invention originale et de décourager la copie et le plagiat.

L'enseignement des écoles d'art décoratifs doit être conçu d'après un programme qui rende à l'architecture sa maîtrise sur les autres parties de l'art et par là rétablisse entre elles la solidarité qui est la principale cause de l'invention artistique.

Les collections publiques et d'initiative privée ne doivent admettre que des œuvres typiques ayant une valeur reconnue d'art et d'enseignement et il importe qu'une classification logique, éliminant les objets de pure curiosité, y soit rétablie au plus tôt.

Sur l'initiative de M. L. Falize :

Il faut, après les études de l'art ancien et l'examen comparé des styles étrangers, ramener l'enseignement aux types les plus parfaits de l'art national et s'appliquer à renouer les traditions du goût français.

Considérant que, pour rendre cet enseignement profitable à tous les degrés, il ne suffit pas de le donner dans les écoles de dessin et d'y préparer les élèves, mais qu'il faut le répandre dans l'atelier, former les chefs d'industrie et initier le public à une meilleure doctrine.

Le congrès émet le vœu : que des conférences soient ouvertes où seront enseignés avec suite et méthode les principes les plus rationnels de la composition décorative dans son application aux industries d'art.

La création d'une chaire d'art appliquée aux métiers avait été résolue au Conservatoire des arts et métiers. Il est regrettable que le décret relatif à l'ouverture de ce cours n'ait pas encore été rendu.

Sur l'initiative de M. Roty :

Le congrès, considérant qu'une des causes qui s'opposent pour les artistes décorateurs à la production d'œuvres nouvelles est l'impossibilité où ils se trouvent dans l'état actuel du goût public d'entreprendre de vastes ensembles décoratifs ;

Que l'initiative de l'État serait de nature à leur faciliter les moyens de faire leur preuve d'invention ;

Que, d'autre part, les édifices nationaux sont encombrés de meubles ou d'objets décoratifs sans style ni valeur, ou d'une valeur supérieure à leur destination en formant des ensembles incohérents ;

Émet le vœu :

Qu'une somme spéciale soit prélevée dans le budget des Beaux-Arts pour la décoration et l'ameublement d'une ou plusieurs salles dans les édifices nationaux ;

Qu'au fur et à mesure de ces commandes les meubles garnissant actuellement des édifices nationaux et qui ne sont pas en rapport direct avec le style de ces monuments soient ou aliénés s'ils sont sans valeur, ou placés au garde-meuble de l'État ;

Que le garde-meuble devienne un musée où le public soit admis et où les travailleurs trouvent des facilités d'étude ;

Qu'il soit dressé un inventaire de tous les objets décoratifs qui se trouvent actuellement dans les édifices nationaux en France et à l'étranger.

Sur la proposition de M. Deslignières :

L'Union centrale est invitée à créer un Salon périodique ayant exclusivement pour objet le développement de l'application des Beaux-Arts à l'industrie et dans lequel seraient assurés les droits des artistes signataires des œuvres exposées.

La section d'enseignement, sur la proposition de ses rapporteurs, a adopté les vœux suivants :

1° Des instructions conformes aux principes développés dans une note spéciale annexée à ce vœu seront envoyées, par les soins de l'administration supérieure de l'enseignement, aux inspecteurs d'académie, pour être publiées dans les bulletins départementaux.

2° Il y a lieu d'insister dans l'école primaire sur les exercices de mémoire méthodiquement conduits.

3° Après avis du conseil départemental et pour les écoles que ce conseil désignera, les examens pour l'obtention du certificat d'études primaires comporteront une épreuve obligatoire de dessin pour tous les élèves de ces écoles.

4° La partie scientifique des programmes de l'enseignement du dessin géométrique est suffisante. La rédaction actuelle de ce programme ne fait pas suffisamment sentir que le but à atteindre par ledit enseignement doit être le développement du goût dans les travaux ordinaires de la femme.

5° Il y a lieu de développer l'étude de la composition décorative par l'adjonction à l'enseignement du dessin géométrique de l'étude d'éléments simples empruntés à la nature.

En ce qui concerne l'étude de la perspective et l'enseignement de l'histoire de l'art dans les lycées, le congrès s'est rallié aux résolutions ci-après :

1° Il y a lieu de donner une place de plus en plus large, dans l'histoire générale, à l'histoire de l'art.

2° Couronner l'enseignement général par des conférences sur l'histoire de l'art dans les classes supérieures (rhétorique ou philosophie) en s'aidant le plus possible de projections lumineuses.

3° Inviter les professeurs de dessin à ne jamais faire dessiner d'après un modèle sans avoir préalablement expliqué aux élèves l'époque à laquelle il appartient et le caractère qui en constitue la beauté.

4° Encourager les visites aux monuments et aux musées sous la direction des professeurs d'histoire et de dessin.

5° Demander que dans l'imagerie scolaire et dans l'exécution des illustrations des livres scolaires on ne perde jamais de vue qu'elles doivent concourir à l'éducation esthétique de l'enfant.

Sur la proposition de la section de législation, présidée par M. Bardoux, le congrès a voté les résolutions suivantes, dont l'importance n'a pas besoin d'être signalée :

1° Sur la question de la propriété des modèles d'art appliqués à l'industrie :

La loi des 19-24 juillet 1893 s'applique à toutes les œuvres dues à l'art du dessinateur (peinture, gravure ou architecture), du sculpteur (statuaire ou ornemaniste), et du photographe, quels que soient le mérite, l'importance, l'emploi et la destination même industrielle de l'œuvre et sans que les cessionnaires soient tenus à d'autres formalités que celles imposées à leurs auteurs.

2° Sur la question concernant les dispenses accordées aux ouvriers d'art par la loi militaire :

Le congrès, considérant que le texte du titre III de la loi qui crée des jurys départementaux pour examiner les candidats à ces dispenses n'atteint pas le but que s'était proposé le législateur ; qu'en effet un concours jugé par un grand nombre de jurys différents ne peut produire une juste relation des candidats, émet le vœu :

Que les candidats subiront dans chaque département un premier examen sur un programme unique et devant un jury départemental unique ; qu'après cet examen les jeunes gens méritant le titre d'ouvriers d'art et ayant obtenu un minimum de vingt-cinq points, concourront à l'obtention des dispenses devant un jury unique composé d'un nombre égal d'ouvriers et de patrons désignés par le ministre du commerce.



Le Directeur-Gérant, JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMP. DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE



L'ART ET LA VIE

AU

SALON DU CHAMP-DE-MARS

I. Un Salon et les salonniers. Une page d'histoire : l'idéal de 1894 ; le caractère saillant du Champ-de-Mars (5e année). — II. La vérité lumineuse. — III. L'ombre et le rêve. — IV. La ligne, langage du style. — V. Aspect moderne du problème du *Beau :* une tardive aspiration vers l'*œuvre d'art*.

Tout ce qui n'est pas outré, forcé, strapassé, est froid pour ceux qui ont perdu le goût de la vérité....

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir !

DIDEROT (*Salons*).



OMÈRE et le salonnier ont une vertu commune : ils affectionnent les dénombrements. Mais l'immortel vieillard de Chios était aveugle et poète ; et ce double bienfait, complice du rêve, mettrait l'humble salonnier dans une position critique : à lui, la mission de tout voir, sinon de tout dire, afin de ne pas faire partager à ses lecteurs, s'il en mérite, la longue fatigue et les courtes joies insignifiantes qu'il a ressenties lui-même.

A travers ces kilomètres de peinture, tous les ans toujours pareils, le noir délégué de l'esthétique, tel l'envieux du drame de Venise, se venge en rêvant parfois à l'écart : tandis que vagabonde le crayon hâtif des notes sincères, il rumine ses impressions fraîches par de synthétiques réminiscences, il échappe à la contingence des faits toujours quelconques en les faisant servir à l'édification toujours fragile d'un beau système, et, presque insensiblement, il fait un retour sur son propre *moi*. La chose vue l'incite à peser témérairement la qualité des yeux qui voient, l'analyse d'un Salon le pousse à se demander quelle est la valeur du salonnier, et, selon l'atmosphère des salles noires ou lumineuses, pour peu qu'il rencontre le sourire d'un doux paysage ou d'une fine passante, proche parente d'une muette effigie sertie dans l'or, il enjolive discrètement sa vision parce qu'il embellit complaisamment son âme. Il existe un « état d'âme » du Salon. L'automne est nimbé par la musique, et le printemps vert a pour miroir la peinture.

I

Alors, en face des hésitations présentes ou des problèmes d'avenir, le critique d'art peuple son examen des ombres sagaces du passé, je veux dire qu'il effraie sa modestie et calme ses scrupules en évoquant les principaux d'entre les salonniers, ses ancêtres. Un volume de plus est à écrire : quelle amusante et suggestive et profonde histoire de l'Art serait l'histoire des Salons successifs vue à travers les variés tempéraments des salonniers ! L'esthète y relèverait du moraliste. Et quelle ligne d'enseignement, sous le masque d'un apparent scepticisme ! Inutile de remonter à Philostrate, dont la galerie antique est peut-être imaginaire. Diderot d'abord, Diderot, le patron des salonniers, nous ressusciterait la jeunesse vieillotte des touchants opéras-comiques de Greuze dont la convention semblait la vérité aux regards libertins du siècle exquis ; et quand il pâme d'admiration devant le « papier peint » de Joseph Vernet, j'éprouve une allégresse tacite, parce que j'y puise par avance une atténuation de mes erreurs. Puisque Diderot a bien pu faillir... et le délicat Mariette lui même, dans le silence enthousiaste du Cabinet Crozat, n'a-t-il point montré beaucoup d'indulgence pour des contemporains suspects, parce qu'ils reflétaient quelque frisson de leur

temps [1] ? Après les pâles imitateurs du familier Diderot et les rigides bas-reliefs du Premier Empire où Louis David devina, dès 1808, la croisade prochaine des paladins et des trouvères [2], voici le très classique M. de Kératry qui considère le *Radeau de la Méduse* comme un déshonneur pour le Salon de 1819 ; puis, bravement, M. Thiers soutient Delacroix l'année où Stendhal remarque Constable (Salon de 1824), les batailles s'engagent autour du Romantisme, soulignées par le sang noir d'une encre plus ou moins généreuse et clairvoyante et sympathique, Delécluze taquine maladroitement Delacroix que défendent avec circonspection Jal et Gustave Planche ; la finesse de Sainte-Beuve saisit d'emblée la profondeur de Paul Huet ; au Salon de 1836, Musset divinise Winterhalter (l'encens des poètes est plus inoffensif, mais non moins aveugle que le boutoir des critiques), les sentiments nouveaux et les expressions nouvelles éveillent des sympathies dans l'écrin de Théophile Gautier, dans l'érudition de Thoré-Bürger, plus tard dans la prose des Chesneau, des Ph. Burty, des Fromentin, des Th. Silvestre ; le Salon de 1859 est pour le wagnérien Baudelaire un raffiné prétexte à curiosités esthétiques ; Paul de Saint-Victor et Charles Blanc demeurent fidèles aux antiques souvenirs que la beauté d'Ingres sauve un instant des poncifs d'école : mais, déjà, contre l'Idéalisme interprète chenu de la Nature vivante, les Goncourt [3] ont plaidé pour le soleil et pour la chair (1852-1855). Et tandis qu'Edmond About et Maxime Du Camp font de l'esprit sur les toiles, le grave Castagnary, analysant l'esprit de l'heure, compose la *Philosophie du Salon de 1857 :* navré, outré des « saint-sulpiceries » alors à la mode, son naturalisme croit conduire le deuil de la peinture historique et religieuse, comme si tout ce qui semble mourir n'était pas voué à renaître ! La vie, c'est la mort. Courbet et Champfleury s'effacent, quand Zola découvre, explique, exalte Manet, où Stéphane Mallarmé retrouve ses éclairs subtils : qui pouvait prévoir, au Salon de 1866, le regain futur du Mysticisme ? Autour de Regnault, les mêmes duels recommencent avec d'autres armes, Armand Silvestre effeuille avec prodigalité ses roses d'octobre, Paul Mantz s'intéresse aux innovations, et l'Impressionnisme ne pourra guère se

[1] Cf. Ph. de Chennevières, *Essai sur l'Histoire de la Peinture française*, page 6.
[2] *Lettre* de David, citée dans une lecture publique de G. Larroumet à l'Institut (1889).
[3] *Notes d'art*, avec une ravissante *préface* de Roger Marx (1893) ; cf. l'*Italie d'hier* (1894).

plaindre au tribunal de l'histoire, parce qu'il eut la chance d'être contesté d'abord et de trouver pour avocats les Octave Mirbeau, les Camille Lemonnier, les Gustave Geffroy, les Théodore Duret, les Georges Lecomte, et, avant tous, au premier rang, le mâle critique de l'*Art moderne,* Joris-Karl Huysmans. Mais l'histoire est un fleuve de crépuscule : et, sur une nacelle lohengrinienne, paraît un chevalier nouveau qui vient défier l'*Art ochlocratique:* Joséphin Péladan, le précurseur des jeunes, le futur grand-maître, aussi convaincu que surnaturel, de l'Ordre de la Rose+Croix du Temple et du Graal !

De jour en jour, la lutte se précise et s'accuse : « Où finit la vie, l'art commence », prophétise le Sâr d'après Wagner ; — et Gustave Geffroy riposte aux fervents du pastiche : « Le plus haut et le meilleur enseignement donné par les maîtres est qu'il faut regarder la vie ». Excessifs tous deux, comme leur temps. Et l'antagonisme revit en deux volumes parallèles : à la *Vie artistique* du second s'oppose le *Comment on devient artiste* du premier. Duel entre le musée et le plein-air, entre le Beau et le Vrai, entre la volupté des maîtres et le frisson de la chair, entre la lyre et la syrinx, entre Phœbus et Pan.

Le duel est des plus captivants pour ses loyaux témoins : et un Salon, fût-ce le Champ-de-Mars, lueur d'avant-garde, apparaît toujours un peu blafard auprès de l'éloquence enflammée des francs livres. Un Salon, malgré même la miraculeuse floraison de quelques *œuvres*, n'est qu'une mixture hétérogène de tendances sombres ou chlorotiques, démentes ou banales, villageoises ou citadines, brutales ou dévotes, — parfois, comme aujourd'hui, parallèles, — selon la mode. Le livret de 1765 n'offrait au consciencieux Diderot que 261 numéros[1]. On a changé tout cela : c'est 1201 tableaux que l'an 1894 groupe dans le palais cosmopolite de la *Société Nationale* (sans compter 487 numéros de dessins et pastels, 135 de statuaire, 134 de gravure, 254 d'objets d'art et 40 d'architecture). Soit 2.251 ouvrages à regarder ! La mélancolie me vient de Xerxès dénombrant son armée en marche... Rassurez-vous, lecteurs, nous en tairons quelques-uns. Mais, quel que soit le nombre, la valeur ou l'orientation des exposants, une véritable *œuvre d'art,* même unique, recèle deux indices précieux : l'un pour

[1] Cf. *Maîtres et petits-maîtres,* par Philippe Burty ; 1877.

l'histoire, l'autre pour l'esthétique. C'est un fragment d'époque et le miroir d'une âme. Elle est un fait qui parle, en même temps qu'un diapason de la beauté.

Tourniquets, escaliers, catalogues, grandes salles : de cette foule, vaste désert d'œuvres, une laideur ambiante monte comme de la rue grouillante de passants anonymes ; bariolages ou pénombres, l'aspect d'ensemble n'est jamais flatteur, il ne peut l'être, toute moyenne artistique est quelconque, et le vieux jeu des Salons d'antan manifestait plus de sagesse sans dégager plus de poésie. En art, la qualité seule importe ; *une œuvre* console de mille imperfections. On brûlerait dix mille contemporains (les tableaux, s'entend) pour sauver la *Joconde*. Mais, à défaut des *Pèlerins d'Emmaüs* ou du *Concert champêtre,* tout Salon annuel groupe quelques « signes » intéressants qui complètent, qui résument cette page d'histoire : une année d'efforts et de rêves. Qui veut sympathiser sans condescendance avec son temps doit leur prendre une *interview* sincère. Le Romantisme fut le seul florilège d'une histoire de dix ans. Mais, pour bien comprendre les œuvres elles-mêmes, il faut d'abord les confronter mentalement à leurs visiteurs, revoir en elles le tableau glorifié ou amoindri qu'ils se font instinctivement du Vrai devenu le Beau. Si la vie se mire dans l'art, l'art s'explique par la vie. Tout se tient. Le critique s'étonnera moins des outrances criardes, il sondera mieux les discrètes beautés, s'il a traversé, simple et muet, la fête galante du vernissage, parmi les « frêles muses aux bandeaux mystiques [1] », dans cette cohue mondaine où l'artiste distingue sans peine, au seul timbre de leurs exclamations, le connaisseur du philistin, l'apôtre du snob, le sincère du jaloux, le néo-naturaliste de la veille du néo-chrétien d'occasion, depuis que « l'hystérie montmartroise a sauté en dix ans du Chat Noir au Sacré-Cœur [2] ». Des minceurs botticelliques croisent de vivants Forains : et c'est là tout l'art d'aujourd'hui. L'orientale chevelure à la Lucius Verus du Sâr ne met pas dans la chambrée moderniste son hautain profil de Khorsabad : mais, au siècle d'Offenbach et de la Loïe-Fuller, telle Florentine amarante semble échappée du Décaméron ; sous les bandeaux plats de 1830, rivalisant avec l'onduline, brille l'enfer des grands yeux chéris de

[1] Coup de crayon de Gustave Soulier (*L'Art et la Vie,* avril 1894).
[2] *Mercure de France,* avril 1894 (*Choses d'art*).

Félicien Rops ; et la redingote d'Alfred de Vigny ne me fait pas rire, arrêtée devant telle chevalerie sentimentale.

Cette note *excessive*, qui enfièvre les livres d'art, caractérise également et la foule des visiteurs et la foule des œuvres : mais, ici, avec je ne sais quel paroxysme à froid, je ne sais quelle manie de singularité voulue, singerie d'éréthisme ou pseudo-délire officiel, comme si la pythonisse s'était établie cartomancienne. « Chef-d'œuvrer, c'est créer un poncif [1] » : et la véracité de Manet, l'extase de la Rose+Croix ou l'œstre baudelairien de Rodin semblent dégénérer en grimaces abâtardies. Peu de convictions, beaucoup d'étroitesses de coterie. Des « copies », dont les originaux s'appellent J.-Fr. Raffaëlli, Cl. Monet, Carrière, Whistler, Cazin, Burne-Jones, Puvis de Chavannes. Il y a comme du fard ou de la veloutine sur les plus jolies névroses. Modernisme ou mysticisme ressemblent à des convalescents dilettantes. Malingre état d'âme : l'accent manque, le pastiche s'étend, le métier se trouble, la peinture s'étiole. Auprès des habiletés du *vieux jeu*, un art malicieusement puéril bégaye et tâtonne : tels croquis devraient porter la signature du petit Bob. La mode a travesti la beauté.

La corruption menaçante d'un milieu, d'un moment ou d'une race n'est pas foncièrement hostile au chef-d'œuvre : témoin la blanche époque de Phryné, modèle favori de Praxitèle, ou l'entourage de cette Néèra charmante dont le sourcilleux Démosthène nous a si joliment conté les infortunes judiciaires ; témoin la pourpre de la Renaissance où Henry VIII et Lucrezia Borgia, Nord et Midi, ne faisaient tort ni aux Holbein, ni aux Pérugin ; témoin le siècle de Manon Lescaut qui créa Watteau, ou le Japon d'azur d'Outamaro le subtil. Et notre perversité mystique n'empêche point Wagner d'immortaliser *Parsifal*. Folies optiques ou cauchemars paroxystes, plusieurs peintures intéressent à titre de « documents » ; mais ce qui manque à la plupart des peintres c'est d'être artistes. La complaisance des cénacles ou l'emphase des jeunes n'en peut mais. Le culte des maîtres ou la religion de la nature, le parfum capiteux de la vie ou l'encens wagnérien des symboles ne sont pas des talismans infaillibles. Titien recevait l'Arétin et fut un maître ; et tel amant sincère d'*Yseult* ne sera jamais qu'un barbouilleur. Il n'est point de *Préface de Cromwell*

[1] Formule d'Alphonse Germain d'après Baudelaire.

pour suppléer à la judicieuse indépendance de l'instinct : ce que démontre, ici même, un impartial voyage à la recherche de la vérité lumineuse ou de la mystérieuse enveloppe du rêve ou de la beauté graphique du style. Aussi quelle heureuse fortune, avant d'aborder les steppes de la peinture, de découvrir ces minuscules cités des objets d'art, car notre goût nouveau d'étrangeté laborieuse et de réalité fantastique s'y métamorphose en déliées trouvailles : les *grès flammés* de Dalpayrat et Lesbros, la *Jeune fille se coiffant* de Bartholomé, les *ciselures émaillées* de Georges-Jean ou les *émaux mats veloutés* de Lachenal, les *étains* de Charpentier et de feu Joseph Chéret, l'*Art Gothique*, reliure de Grasset, l'exquise vitrine de Gallé : *graal* et *soliflore, cristaux ciselés, fioles* gris mauve ou violet et noir, où chante la forme. Vallgren de même est exquis dans ses *figurines*, dans son *marteau de porte*, en bronze oxydé : une moderne Tanagra fluette à la natte slave, dont la longue robe étroite s'effile en calice, et qui se retient aux barreaux d'une prison comme l'éternelle illusion qui bat nos tempes. Son âme d'artiste attendrit le marbre dans le mélancolique et audacieux baiser de sa *Consolation* ; et puis il aime les fleurs, il les épie : c'est un beau critère. Et nul poème symboliste n'égale la lilliputienne merveille de Dampt : *la Fée Mélusine et le Chevalier Raymondin* (*manuscrit de Jehan d'Arras, 1387*) *:* hors de sa blonde corolle étoilée d'or, un petit torse d'amoureuse enlace éperdûment sa caresse d'ivoire à la pesante armure d'acier du bon paladin. Ce bijou contient un philtre [1].

II

« Manet me dégoûte de la peinture compliquée de l'école, sans me faire aimer sa peinture à lui » : ce mot d'Honoré Daumier [2] résume tout l'effort de vingt-cinq années de peinture française pour peindre du vrai dans de la lumière : après Courbet, à la suite du peintre maudit d'*Argenteuil* et des théoriciens du café Guerbois, éclaircir la palette et faire nature, telle fut la double préoccupation dominante ; thèse de métier qui détourna pour un moment le peintre de l'expression plastique d'un idéal. Plus d'un parnassien, d'un romancier de même fut absorbé par la facture du vers, par le

[1] Cf. le *portrait* de Dampt par Aman-Jean.
[2] Rapporté par Albert Wolff, qui connut Manet.

chant de la phrase. Encore au Salon de 1888, le *Journal* des Goncourt note comme caractère saillant l'influence de Bastien-Lepage, l'adroit héritier de Manet. Et maintenant combattu, distancé plutôt, par des ambitions plus hautes, le problème lumineux, utile à son heure, affirme les traces de son omnipotence d'hier chez les peintres de la nature et de la vie. La tonalité du Salon reste claire[1]. A une époque incertaine de décadence, et qui remplace les principes par des modes, le banal fait très bon ménage avec l'étrange; ils se confondent même parfois dans les documents brutalistes : au dernier échelon je ne dis pas de l'intelligence, mais de l'art (car tout réaliste est plus un intellectuel qu'un artiste), les *pastels* d'Ibels, *Vignettes de chansons*, *Éventail pour le café-concert* (pour le « beuglant » plutôt, passez-moi l'ignoble argot plus harmonique), présentent de belles observations de névrose faubourienne pour un féru d'étiologie picturale. Je préfère la maîtresse prose de *Nana*. La *Femme au chat* de Marcellin Desboutin est un poème décharné de la misère; les *Conscrits* nus de Jeanniot sont d'un galbe qui n'a rien d'éphébique : rien de Phidias. Et les *Gitanes* aux noirs accroche-cœur canailles de William T. Dannat traduisent dans une buée les audaces de Jean Richepin (*Entre femmes; profils, études*).

Mais il est d'autres lumières que le jour cru de la rampe où s'ébat la Soledad: parmi les étrangers qui ont suivi le courant, sous les arbres, Max Liebermann sculpte dans la pâte germanique les *Dentellières de Brabant*; et Verstraëte aussi devient lourd! Zorn patauge. Le Normand Roll demeure le maître de la chair ensoleillée, de la loyale peinture qui est une fenêtre ouverte sur le dehors. Après la rusticité, l'élégance: le *Portrait de Mme K.*, du Danois Kroyer, robe opalisée, mer bleuâtre, est une symphonie de crépuscule aux reflets surfins, aux lignes très amples : c'est une œuvre d'art, une des rares œuvres de cette année maigre.

Par l'Orient, au seuil du siècle, se manifesta ce goût de véracité lumineuse que les derniers virgiliens du pseudo-paysage historique n'osaient pas encore avouer en pleine campagne, sous les pommiers en fleurs : les envois de Dinet, de Girardot, de Johnston, de Schatzmann, et l'entreprise de James Tissot, qui a résolu de raconter la *Vie de N.-S. J.-C.* d'après nature, n'ajoutent pas grand' chose à nos rêves sur le magicien voluptueux des mouvantes

[1] Même impression aux *Champs-Élysées* de 1894, moins excessifs.

lueurs. C'est en pleine mer du Nord que l'imposante fraîcheur du large vient baiser nos fronts lassés d'alchimie confuse, devant les grandes *Marines* du Londonien Henry Moore, le *Beau temps après un peu de vent*, à l'indigo puissant qui déferle, et l'admirable *Calme avant l'orage*, aux gris fauves vaguement nacrés dont le vieux Kapella ne nota jamais plus religieusement le frisson sur la *Plage de Scheveningen.* Encore une œuvre ; et de deux ! Il y a du Besnard dans le midi roux, aux bleus céramiques, de Montenard, dont le *Panneau décoratif* n'est grand que par le cadre. Besnard lui-même délire, en compagnie d'une dame nacarat et de deux *Chevaux* lie-de-vin : heureux les romantiques qui connurent les affres de l'insuccès !

Si, par sincérité ou seulement par dandysme, vous caracolez à l'avant-garde, fuyez les *Derniers beaux jours*, trompe-l'œil de Madeleine Lemaire ; si vous n'êtes pas très sûr de l'assiette des *Vieilles églises*, série violette et rurale du précurseur Sisley qui fit mieux, les *Derniers beaux jours* vous rafraîchiront. Le regard est la mesure de toutes choses. Mais Le Nôtre ne reconnaîtrait plus le fracas louis-quatorzien des *Grandes Eaux de Versailles* dans la dilution crayeuse d'Helleu dont la *Rosace de Notre-Dame* était plus amusante. L'aquarelle wallonne de Marcette (*la Rafale*) est cousine du vieux W. Turner ; Émile Claus va jusqu'au pointillé! mais Georges Hugo ne sauvera pas la peinture...

A côté de Wahlberg, de Boudin trop oublié toujours, les *impressions* de Lebourg gardent la fleur duvetée du prime-saut ; et non loin des pâleurs franc-comtoises de Chudant ou des fiers nocturnes bretons de Ch. Cottet, le soleil a élu domicile dans les savoureuses joailleries de Maurice Eliot : *Soleil de juillet,* le *Soleil dans les arbres,* l'*Eau calme* surtout, projettent vers les yeux des perles de rosée matinale, des éclaboussures de diamant entre les branches roses-blondes, sur l'ombre verte : décomposition sobre et savante du ton, qui montre ce qu'il y aurait de fondé dans l'optique révolutionnaire. Mais combien d'autres n'évitent pas l'écueil de la « toile blanche » ou du « bouchon de carafe » : donc, il m'est doux de me ramentevoir que la nature a des notes vigoureuses et des heures graves, en cataloguant les envois de Truebner et de Roche, l'*Automne à Versailles* de Le Camus, l'*Été*, béryl et turquoise, à la Courbet, d'un nouveau venu de Bretagne, Georges Lanoë, et surtout les très intéressantes réminiscences d'autrefois, vieille France et vieux maîtres, signées Georges et Lucien Griveau : point de mala-

droit pastiche qui s'enlise dans une formule unique, mais des curiosités, des recherches, mais une abnégation méritoire qui veut voir d'abord par les yeux des ancêtres afin de souligner notre ingratitude: le *Soir*, la *Saulaie* du premier désignent Rousseau et Corot, librement; les *Vieilles masures* du second se greffent sur Decamps, comme l'envoi de Jacque aux Champs-Élysées. Mais ces amis de l'Ile-de-France sont assez artistes pour se souvenir d'eux-mêmes qu'après avoir suivi J.-V. Bertin, Corot fut Corot, — cependant que, sollicités par un souffle de jadis, nous évoquerons ce qui nous manque à tous, l'émotion d'Obermann écrivant: « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensées encore, mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place ma chaise sur l'herbe courte, et que de tranquilles marguerites soient là, devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, afin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie. »

III

Un siècle avant Vallgren, Obermann comprit que « les fleurs ont leur éloquence », que « tout peut être symbole ». Et ces larmes sereines que nous dérobe ingénûment la beauté des choses, nous les ravivons plus troublantes au fond d'un mystérieux *intérieur* où chante la tristesse du dieu Beethoven, au cœur de l'ombre où glisse la fière Passante aimée du poète, âme-sœur des exquises femmes au crépuscule vers qui s'envolent et nos regrets et nos désirs.

Aujourd'hui, comme il y a trente et un ans, le *frisson nouveau* d'outre-mer s'incarne dans un artiste original: James M. N. Whistler, l'ami des deux traducteurs français d'Edgar Allan Poe le philosophe du fantastique. Ce magicien de la *suggestion* vague[1] est peintre avant tout, puisqu'il subordonne le portrait des choses ou la lecture des âmes à des *harmonies* toutes sensitives où les tons amis fraternisent; mais ce peintre de la vie écoute en lui-même le double mystère du Nord et du Nouveau-Monde, et comme telle ligne de Baudelaire ou de Mallarmé, la déposition de son regard est évocatrice de songe. Un art subtil exprime la vie dans une

[1] Le *Nocturne* de la vente Th. Duret, saisissant exemplaire, suggère la même âme septentrionale que le noble *Portrait* recueilli du Luxembourg (depuis 1891).

langue nouvelle. *Brun et or* : c'est le *portrait de Lady E.*, une simple esquisse, défendue par le verre *very select :* et des pieds à la tête, de la pointe des souliers fauves aux mèches vives des tempes, l'exotique modernité plaide sa cause ; demi-mots et demi-teintes. Toutefois ce langage est suggestif, si l'on en juge par son influence. Portraits étrangers, intérieurs français, les êtres, ou plutôt les fantômes errent par de vaporeuses pénombres, dans un néant sans contours, insipide comme l'imitation, irritant comme un plagiat. Tout se décolore, non plus sous l'exaspération du soleil méridional, mais sous l'ambiance d'un magnétisme inavoué. La *Princesse de Chimay* par Antonio de La Gandara sauvegarde sa personnalité : mais quel spleen étend son aile autour du *Bossu qui fume* de Locwood, sur les *Fileuses* de Johnston et les *portraits* de L. Simon, auprès du *Piano* d'Alexander ? De ce dernier réservons la *Glace :* noire effigie gracieuse de la contemporaine qui représente à nos imaginations fugitives l'éternel féminin. Grand chapeau à voilette, collet froncé, gants sombres, jupe cloche. Or, à ce propos, il faudrait ouvrir une parenthèse pour dire le charme de la femme, tel qu'il se dévoile à ses fervents par les œuvres, — plus ou moins esthétiques, — de quelques-uns : j'ai déjà noté le *Portrait* de Kroyer ; et quelles jolies pages vécues de roman rêvé l'on écrirait, si le sifflet de six heures laissait au salonnier le loisir de flirter avec la *Carmen* brune, aux yeux d'intelligence et d'allure artiste, dans l'intimité de qui G. Roger veut bien l'admettre ! je la retrouve aux *pastels*. La *Parisienne* de Montzaigle, la *Femme rousse* de Rondel, les mondanités du Berlinois Skarbina doivent beaucoup plus à la convention du chic ; mais une *Blonde* de Guthrie, narines fières, teint rose, galbe robuste et mince, conserve un accent tout britannique. *Mme Rachilde*, *pastel* par Guiguet, endort d'une main le velours baudelairien d'un petit chat noir [1]. Les profils élégamment pervers d'Helleu [2], dont les lèvres maniérées doivent susurrer l'argot mixte de Vandérem, contrastent avec l'enfantine *Mireille Dubufe* de Rosset-Granger ; et la *Dame au voile, impression* d'un inconnu, Gaston Linden, a droit au souvenir [3].

Ces dernières œuvres n'ont rien de fuligineux. Mais, *sfumatezza*

[1] Cf. son portrait écrit, par Jules Renard (*Portraits du prochain siècle*, tome I ; Girard, juin 1894).

[2] Huit *études* (pointe sèche).

[3] Cf. Rippl-Ronaï, 1893 : la *Femme en robe noire à pois blancs.*

des derniers disciples de Corrège ou brouillard navrant d'Israëls, il y a toujours beaucoup de fumée de même dans les *intérieurs* des amis d'Eugène Carrière, l'observateur ému, mais excessif, des physionomies de volupté douloureuse: un jour ou l'autre, il faudra rouvrir la fenêtre sur la franche lumière; la *Malade* de Tournès est un sonnet poignant qui vaut de plus longs poèmes. Le *nu*, dans la brume indécise, doit une grâce austère ou mièvre à la *Toilette* de Prinet, à l'*Eurydice mourante* de Georges Callot, dont les puériles paupières closes sourient sous le baiser d'un songe ou d'un souffle.

L'influence de Whistler ne s'étend pas seulement sur les figuristes: *Violet et argent, la mer profonde*, par exemple, est une symphonie large et morne dont quelques accords se répercutent dans la mystérieuse puissance des *séries* de Harrison, des sensations de Lepère, du *Soir* de Dulac, dans la *Grande rue à Montreuil-sur-Mer*, pastel magique du nocturne Fritz Thaulow, une œuvre encore: et de trois! proportion superbe, inespérée. Malheureusement aussi, le prurit du rêve expéditif paralyse le métier de plus en plus mince, inconsistant, débraillé, bizarre, menu, chétif, de ces petites *notes* délavées, vues en express, *paysages* ou *marines*, qui sont un des symboles du Champs-de-Mars : poésies plus que fugitives, en vers libres de jeunes revues. Le décor naturel a ses déliquescents [1]. Imiter Whistler ou Mallarmé, c'est bourdonner le soir pour singer le vent sur les feuilles. Mais, auprès de Whistler, Cazin demeure et paraît classique. A *Mesnilval*, au pied du *Château de Thornfield*, en la nuit bleue, sous un ciel mauve,

A l'horizon fleuri de lunaires pâleurs,

il reste poète du Nord, délicat et mesuré toujours, très affectif, un peu froid, un peu embu, un peu éteint, romantique des *gris*, sans rien ajouter à la placide mélancolie qu'il notait à *Minuit* dans Bruges-la-Morte, la Venise flamande où silencieusement les escaliers moussus descendent vers l'eau solitaire. Cette amertume semblera proprette comme les alexandrins de G. Rodenbach et les routes de Flandres [2] à nos jeunes bas-bleus qui vibrent à Mæterlinck, cinglant

[1] Conder, Bocquet, Garnot, Lucas, H. Guérard, Giran-Max, Sonnier, Richon-Brunet, Maufra; Blache, très-supérieur en ses *pastels*.

[2] Cf. le *Mur blanc* de Baertsoen; Champs-de-Mars, 1894.

avec lui pour *Thulé-des-Brumes* où, sous de plaintives étoiles, écho de la poésie anglaise, la Ligeia rencontre Nathanaël. Lecteurs et lectrices avancés d'Ibsen préféreront les à-peu-près de la fièvre, dont Paul Verlaine pourrait écrire :

Ce sont choses crépusculaires,
Des visions de fin de nuit...

IV

Ici, les absents n'ont pas toujours tort : la présence d'Hawkins le converti complique notre actuel regret de l'original Burne-Jones. Et voici une région nouvelle : plus on s'éloigne de la chose vue, plus on monte les échelons de l'art. Un art plastique et pittoresque n'est point borné à la joie de la lumière ou à la suggestion de l'ombre, double miroir de la vie : dégager, fixer la beauté linéaire du style est son plus bel instrument d'expression, et la ligne, latente dans l'éparse communion des regards et des êtres, devient sur la toile le langage simplifié de l'idée. Une autre poésie, moins musicalement troublante que la séduction des teintes, mais plus haute, s'exhale pacifiquement des nobles contours : et la pensée sereine palpite dans les voluptés du rhythme.

Sérénité de Ravenne ou frisson de Baltimore, la double influence capitale émane, en 1894, de Whistler d'une part, de Burne-Jones et de Puvis de Chavannes de l'autre.

Avec les *harmonies* du coloriste américain sympathisent les vagues notations exotiques ; en l'absence de la grâce étrangement préraphaélite du Virgile anglais, aux *synthèses* décoratives de la fresque française correspondent les instincts archaïques des jeunes. Comme au temps plus constellé d'Ingres et de Constable, le Nord britannique s'oppose une fois de plus au Midi romain, l'ondine est la rivale de la muse, les fleurs maladives et nébuleuses des soirs d'hiver épandent leurs parfums artificiels autour du laurier qui s'acclimate, le style combat le songe ou le pénètre ; mais, après les excès de la couleur fantaisiste ou les crudités de la palette rurale, notre *néo-romantisme*, s'il parvient à la floraison, n'épanouira que des fleurs un peu grêles de verger monacal, il gardera la clarté blême en reprenant aux classiques dégénérés la tradition de la ligne, et notre exagération de la truculence devait produire la réaction de l'ascétisme. Hier fut brutal ; Aujourd'hui est subtil ;

Demain sera simpliste. L'histoire se fait. La plus dogmatique jeunesse obéit à une loi obscure.

Au temps des derniers enthousiasmes pour le tempétueux Delacroix enfin compris, l'exténuation un peu volontaire de Puvis de Chavannes passait pour une insuffisance nouvelle. D'aucuns parlaient d'impressionnisme. Cette anémie consécutive à la mortification des sens, désormais acceptée, entraîne tout un groupe de paysagistes vers une autre décoloration de parti pris, témoin les *séries* rustiques de Karbowski, les fins crépuscules d'Errazuriz, plusieurs investigations nouvelles de René Billotte voyageur, le pur *Chemin des ruines*, aux cyprès bleuis, de Georges Costeau. Mais si l'abstinence de la couleur est préjudiciable à la peinture proprement dite, au tableau de chevalet, elle réalise de larges plans de douceur inédite dans la peinture murale ; et l'art décoratif lui doit, cette année même, une œuvre de durée. Il est temps de s'incliner librement devant la « triple réalisation de théodicée, de science et de volupté » (ainsi J. Péladan désigne un chef-d'œuvre) qui s'intitule : *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris*. C'est l'ensemble de la décoration destinée à l'escalier du Préfet, à l'Hôtel de Ville ; et ramené par la main de l'artiste vers les *templa serena* de la Nouvelle Sorbonne, le haut fonctionnaire aura devant lui une vision antique qui guérira ses yeux du contact des barbares. Le *carton* en a été mainte fois décrit, l'an passé. Autour du plafond, quatre voussures et six tympans, où des détails exquis[1] dans la gamme des mauves amortis et des bleus turquins rehaussent la grandeur calme de l'ensemble. Latent contraste, c'est Puvis de Chavannes, c'est le doux Athénien né à Lyon, qui devait glorifier le colossal et fougueux Poète : et la bonne vieillesse du sombre colosse vient à pas lents vers le demi-sourire des blanches Muses gallo-romaines, dans une atmosphère de turquoise. Cet art de sang latin, légèrement primitif, demeure très français. Il nous ravit aux soucis rongeurs de l'heure transitoire. Et une brise de Florence passe sur la *Stanza* voisine de la fresque éloquente, voici un effort d'art vers le style, délicat dans la lumineuse *Harmonie virginale* d'Osbert, juvénile *Au seuil d'un rêve* avec l'imagier gracieux Andhré des Gachons, austère au fond d'un *Sous-bois, le soir*, où l'âme dorienne de Séon fait planer, dans l'intervalle mystérieusement rigide et

[1] Exemples : *Ardeur artistique ; Foyer intellectuel ; Culte du souvenir*, etc.



PUVIS DE CHAVANNES
executant sa decoration pour l'Hôtel de Ville

nimbé d'or vert des ramures, de grandes Muses pâles sans geste et sans voix, immobiles et muettes comme de grands oiseaux : de l'art décoratif en puissance. Les tendances élevées sont partout encore si rares qu'il faut saluer leur essaim blanc qui passe.

Pendant des années, la jeunesse a conspué les maîtres, et le pieux retour vers le musée ne peut aller sans quelque pastiche. Le respect ne devient une erreur que s'il fait d'une émotion libre une éternelle écolière. — De même, la décoloration s'accuse au profit de l'arabesque ressuscitée dans le *Jardin* d'églogue de Mlle d'Anéthan où pourrait chanter Clair Tisseur[1], dans la *Phalène* néo-grecque et la glauque *Scylla* d'Ary Renan, dans le soir rose de l'*Anse de Kergos* par René Ménard qui a mis toute sa poésie familiale à portraire le trop modeste et méconnu Louis Ménard, le Grec en exil. Ce portrait est d'une vérité tendre, d'un familiarité hautaine, d'une profondeur tranquille, d'un dessin serré : qualités peu triviales qui font oublier quelque sécheresse de la brosse ; un air de tête me l'apparente à la physionomie songeuse de Villiers de l'Isle-Adam. Les grands yeux clairs d'un *Portrait de jeune femme* (nº 817) de Monod signifient beaucoup plus que son *Heure de cendre*. Morose et morne, Aman-Jean tourne à la manière, malgré les mérites de son *Jules Case* ; coloriste et vibrant, Louis Picard retombe à la névrose, malgré la fraîche brise vespérale de ses *Dunes*. Agache et Perrandeau se répètent ; Hœcker, d'abord si intime[2], penche vers le miracle. La bretonne *Marchande de cierges* de Dagnan-Bouveret a la poésie un peu trop spiritualisée des belles filles pensives de Lannion, chantées par Le Goffic. Vagues de soufre aux crêtes de sang, le triptyque *Tout est mort !* du penseur belge Léon Frédéric est un océan de cadavres qui ne plaira qu'aux professionnels de l'atelier : tels certains primitifs de Bruges, naïvement terribles ; je regrette le *Ruisseau* (1891), joyeuse cascade d'enfants nus, « dédié à Beethoven ». Et l'artiste qui exprime le plus délicatement l'heure présente, c'est Armand Point, qui revient d'Italie, plus que jamais amoureux des maîtres, des quattrocentistes de Padoue, de Florence et de Venise : je le devine au contour très écrit d'un *Portrait*, — boucles arrondies des cheveux fins, grands yeux d'expression, petites mains fuselées tenant une violette anémone, fond primitif comme le

[1] Le poète néo-grec et lyonnais aussi de *Pauca paucis*.
[2] *La Religieuse*, 1890.

cadre à colonnettes, aspect mat de la détrempe, — où je reconnais d'abord la saveur déjà quasi péruginesque de la synthétique *Princesse Nocturne*[1]; et les deux sœurs féeriques de l'*Harmonie du Soir* sont proches parentes de ses *Pastels*. Son *Ève* est une étude des reflets par un virtuose du « plein-air », mais il y a mieux : et son dessin pur est un gage de style. Goûter Botticelli, c'est à la fois adorer la forme et comprendre la modernité, car nul Florentin ne fut meilleur artisan des arabesques expressives et c'était un païen déjà très subtilement sensuel que le poète allégorique du *Printemps* contemporain de Savonarole. Oui, l'Italie de jadis est l'amie ardente et sévère qui enflamme, épure et console. En ses musées grandioses ou sur ses ruines hantées des ombres, l'âme revient à la source immortelle, avec cette prière[2] : « O Grèce, fleur du monde et jeunesse de l'humanité ! »

V

Heure d'enthousiasme qui dépasse un peu la convention pimpante du moderne vernissage ; mais si l'historien a le devoir de disséquer son époque, l'artiste seul a le droit de l'approfondir afin de s'élever au-dessus d'elle, de la transfigurer, de la conduire. La théorie solitaire est tyrannique ou stérile : l'esthétique ne précède pas les chefs-d'œuvre. Elle vibre en eux, elle parle en eux, elle survit en eux : si elle préexiste obscurément à leur naissance, si elle y préside dans l'instinct élevé d'un créateur, elle ne prend voix et conscience que dans les ouvrages des génies. Les lois ne s'épanouissent que dans les faits. S'il n'y avait jamais eu sur la terre un seul artiste, les lois d'harmonie ne seraient qu'une catégorie sans objet. Toutes nos discussions ne vaudront jamais la muette éloquence d'un croquis de maître. Voulez-vous définir le Vrai devenu le Beau ? observez la nature, puis retournez au Louvre. J'avoue que telle hymne à la Beauté consolatrice[3], que telle *Prière sur l'Acropole*[4] est belle à pleurer, mais c'est la qualité de volupté du Salon Carré ou d'Elgin Saloon qui revit dans leurs versets. Et c'est un artiste, aussi peu métaphysicien que beau peintre, qui pourrait nous dire :

[1] *Pastel* (Champs-de-Mars, 1893 ; Rose + Croix, 1894).
[2] Beulé, *Phidias*, 1863.
[3] *Comment on devient artiste*, pages 360-362; page 326 et sq.; Chamuel, 1894.
[4] *Souvenirs* de Renan, 1884.

Avez-vous remarqué que la noble esthétique naît vers la fin du siècle XVIII, à une époque où le goût est perverti ? De nos jours, de même, tout se complique ! c'est une Babel. Les uns préconisent le morceau ou le sujet, les autres opposent le mystère au document ; quelques philosophes, qui n'ont jamais eu la palette au pouce, gravissent même jusqu'au symbole qui n'a trop que faire dans cet art essentiellement concret, la peinture. Il y aura bientôt de la peinture à légende comme il y eut de la musique à programme. En France surtout, toujours l'idée en avant. Des manifestes. Après les Soirées de Médan, le culte du Graal. On invoque maintenant la tradition comme hier on « piédestalisait » l'oubli ; et c'est fort bien, pourvu que la tradition ne soit pas le plagiat ou le pastiche à longue échéance, ni une réaction, ni un mortel éclectisme, ni un pis-aller dilettante, ni quelque nouveau contrat de servitude. C'est le paysage académique, bien plus que les anathèmes des « ryparographes », qui a effrité la notion du Beau, car il a fait passer pour la beauté sa caricature. Et l'évolution, les révolutions plutôt de la peinture française au XIX[e] siècle semblent toujours livrer une bataille ou soutenir une thèse : didactique avec David, littéraire avec Delacroix, triviale avec Courbet, luminariste avec Manet et son entourage. Aujourd'hui, l'heure se partage entre le calme et la fièvre, entre Bach et Wagner, entre *Parsifal* et *Tristan*, entre le graal et le philtre. Mais le mysticisme est peut-être un écueil aussi perfide que la modernité, quoique plus pur. L'idée seule n'est pas plus la peinture que le *leitmotiv* en soi n'est la musique. La Rose+Croix veut « restaurer en toute splendeur le culte de l'*Idéal* avec la *tradition* pour base et la *beauté* pour moyen » : or, quel manichéen serait assez corrompu pour ne pas applaudir un pareil programme ? Seulement, gare aux hypocrisies nouvelles, au poncif nouveau, aux intransigeances maladroites, au fanatisme mystique qui déforme le contour à son heure, ne renonçons pas les joies du monde et des yeux pour tomber de Carlos Schwabe en Egusquiza, d'Egusquiza en Hawkins, d'Hawkins en Marcius-Simons, de Marcius-Simons en Hodler, d'Hodler en Georges de Feure, de Georges de Feure en Redon, sur les confins de la folie : à Hermès Trismégiste fait peintre je préfère même tel *bodegone*, quand c'est Chardin qui l'illustre ; et ce qu'il y a d'intéressant dans une sépia de Claude, n'est-ce point Claude lui-même ? Ne pressentez-vous pas, catéchumènes aussi chaleureux qu'imprudents, que votre

zèle iconoclaste à la Polyeucte doublera peut-être le succès des faux dieux que proscrit votre goût d'esthètes, le mercantile *Chemin de la Croix* d'un Jean Béraud ou tel pseudo-*Crépuscule d'or* qui ressemble à Claude comme un vers de Campistron peut évoquer Racine ? Un peintre heureux s'il en fut, M. José Frappa, peint la même année *Napoléon* et *Saint François d'Assise* : toute la lyre. Il est vrai qu'un petit nombre d'élus ne confond pas encore les transfuges, les pharisiens peintres de Christs ou de Jeannes d'Arc, avec l'anagogie sincère des De Uhde et des Ménard[1] ! Mais il faut des armes robustes et sages pour vaincre la badauderie contagieuse. Et toute proscription a des lendemains inattendus.

Vous proscrivez la nature, au nom des fées et des muses, et il est vrai que, depuis Daubigny et William Turner, les paysagistes ont remplacé la qualité par la quantité, qu'ils ont trop répété avec Courbet que « le paysage est une affaire de tons » : mais tout n'a pas été dit. Or, la *qualité*, en art, et qui est tout, c'est précisément ce que négligent les combattants du jour, épris de notes ou de rêves ; et une vétille seule est omise : c'est l'*Art* lui-même... Quelques jeunes autour de Séon essayent bien de réveiller la Walküre endormie du Rhythme : mais la gent moutonnière est toujours absorbée par le succès mieux perceptible que l'art. En 1894, à Paris, l'homme qui aime victorieusement la Beauté tient du prodige. Dans l'harmonieuse originalité de leur évolution créatrice, les Grecs ne connurent ni ces défaillances, ni ces scrupules, et cultiver *l'art pour l'art* ne leur semblait pas une virtuosité d'esclave érudit. Athènes seule a compris peut-être, avec Florence et Venise, ses sœurs cadettes, que ce qu'il y a de capital dans un art des lignes c'est la ligne elle-même, l'eurythmie, l'harmonie, la forme, les détails d'une disposition et la grandeur d'une ordonnance, le *comment* on exprime. Il serait très équitable d'ajouter aussitôt que nos manières d'être, d'aimer, de voir et de sentir n'ont plus rien d'attique ; mais il s'agit moins dans l'espèce de plagier de nouveau les anciens que de vivre comme eux, à l'affût du Beau. L'idée passe et la forme dure. Nous n'adorons plus Aphrodite et nous admirons ses lignes. Les subtiles « correspondances » de la poésie, de la musique, conviennent peut-être mieux à nos tempéraments modernes : mais le culte de l'image et du

[1] Les *Pèlerins d'Emmaüs*. — Le *Bon Samaritain*.

songe va-t-il abolir la peinture et l'enivrement des yeux ? Les faunesses de Rodin, les filles-fleurs de Vallgren, les magiciennes de Point n'ont guère le nez grec (qui manquait, d'ailleurs, à Socrate autant qu'à Verlaine) : mais le réalisme serré, nerveusement individuel, d'un primitif flamand ou florentin, d'un Holbein ou d'un Ghirlandajo, d'un Quentin Matsys ou d'un Carlo Crivelli n'est-il pas tout florissant de *style ?* Les Grecs eux-mêmes, auprès de Phidias, eurent Tanagra, la peinture d'amphore. Raphaël n'a pas dédaigné le portrait, ni méprisé la vie.

Emplissez-vous de votre temps et l'œuvre viendra : conseille H. Taine d'après Gœthe. Or, le temps présent ressemble fort à l'époque de l'empereur dilettante Hadrien et des portraitistes alexandrins d'Antinoüs : la décadence y cherchait une virginité dans l'archaïsme, et maint statuaire songeait à la formule égyptienne, au sourire éginétique. Mais, plus haut que l'histoire qui s'écoule, un souffle divinatoire monte sans trêve de la nature vers l'artiste, et c'est toujours exprimer l'âme du monde que de transporter toute frissonnante sur la toile vide la religion mystérieuse qu'exhalent les crépuscules, les ondes, les arbres, et les ciels et les fleurs. Oui, Corot, Millet et les romantiques ont vraiment deviné « l'esprit du paysage »[1], lorsqu'ils n'ont pas cru que la nature visible pouvait être indigne de l'art : le plus pur *Enchantement du Vendredi-Saint,* c'est avril en fête ! C'est encore et toujours exprimer le permanent, l'absolu, le divin, que d'adorer la nymphe pressentie dans la femme, dans la « poupée sublime » insensiblement métamorphosée par la mode depuis la mondaine d'Alfred Stevens, lectrice de George Sand, jusqu'à notre contemporaine, spectatrice d'Ibsen ; c'est chanter l'amour sacré que d'adorer le *nu,* en murmurant l'hymne du Poète[2] :

Chair de la femme ! argile idéale ! ô merveille !
O pénétration sublime de l'esprit
Dans le limon que l'Être ineffable pétrit !
Matière où l'âme brille à travers son suaire !
Boue où l'on voit les doigts du divin statuaire !
Fange auguste appelant le baiser et le cœur,
Si sainte, qu'on ne sait, tant l'amour est vainqueur,
Tant l'âme est vers ce lit mystérieux poussée,
Si cette volupté n'est pas une pensée,

[1] Expression de Camille Lemonnier (*les Peintres de la Vie*, 1888).
[2] Victor Hugo : *Légende des Siècles*, *le Sacre de la femme*, IV.

Et qu'on ne peut, à l'heure où les sens sont en feu,
Étreindre la beauté sans croire embrasser Dieu !

Mais la nature n'est véritablement glorifiée que par le style : et d'instinct, sans recourir à aucune magie, sans obéir à aucune formule, sans rien mortifier de son essor, l'artiste-né reviendra toujours de lui-même au *paysage à la Poussin,* au *nu stylisé à la Corrège*[1], afin de fixer son rêve, d'affirmer son choix, d'honorer sa chimère, et d'enclore son émotion dans le rhythme assoupli d'un art à la fois décoratif et vivant, dans le linéament simplifié d'une mélodie toute divine et toute humaine. Contemplez les deux *Antiopes.* L'âme saura toujours découvrir dans la nature ou dans la femme *une beauté moderne;* et l'art pour l'art, c'est l'art pour l'âme. En décrétant que le Beau est « une finalité sans fin », l'obscur philosophe[2] a très nettement défini ce caractère splendidement égoïste de l'œuvre esthétique. L'art n'a point d'autre objet que lui-même. Ce désintéressement, ce plaidoyer pour la Beauté, cet amoureux oubli de tout ce qui n'est pas elle, n'a qu'un moyen d'expression : une alliance de teintes librement sertie dans un contour approprié.

Tantôt l'esthète doit conseiller un retour à la nature, quand le lyrisme s'égare sur le vol impétueux des nues ; tantôt, comme aujourd'hui, il doit prêcher la croisade du Beau, quand l'art s'est trop longtemps miré dans la fange pittoresque d'une impasse : *1857* ou *1894;* Castagnary ou Péladan. Mais ce qui ne meurt, ni ne change, c'est la délicatesse de la forme, la fierté du rhythme ! Moderniste ou mystique, l'artiste n'a point d'autre mission ici-bas que de laisser une *œuvre d'art.* Ainsi travaillent les maîtres aimés, qu'ils s'appellent Gustave Moreau, Félicien Rops, Puvis de Chavannes, Rodin, Burne-Jones, Henner ou Fantin-Latour, le portraitiste aérien des féeries sonores[3] ; ainsi méditaient les chères grandes ombres de Venise, qui ont initié leurs débuts, qui versent toujours l'incantation sereine dans un regard amical, et qui savaient somptueusement unir au culte de la forme expressive, de la Grèce et du style l'amour de la nature, la compréhension de leur temps, l'apothéose de la femme et de la vie. La stoïque jeu-

[1] Cf. *Règles du IIIe Salon de la Rose+Croix,* avril 1894.

[2] Kant, *Critique du jugement* : I, 5-10.

[3] Aux Champs-Élysées de 1894, *Musique et Poésie,* un *Poème d'amour* de J. Brahms (*pastels*), et l'*Aurore,* les *Troyens à Carthage* (rien de l'Opéra-Comique !)

nesse de notre vieux Poussin les aima. Loin des velléités photographiques ou des ambitions supra-humaines, que leur souffle nous aide à restaurer l'Art, à glorifier de tout notre cœur le vertige sublime et la volupté du Beau ! Et, pour dire son rêve, puisque l'artiste vient de réhabiliter la mémoire du grand Ingres, ne doit-il pas se souvenir d'abord que le *dessin* sera toujours *la probité de l'Art ?*

RAYMOND BOUYER.





QUELQUES NOTES SUR DES TURNER



S'il est vrai, comme je le pense, que l'art suprême est celui qui pousse les impressions originales jusqu'à leur intensité dernière, et marque, à travers toutes les œuvres et par tous les moyens, la puissance d'un caractère souverain, peu d'études vont au-delà de celle qui fut offerte par l'exposition des tableaux anglais où s'encadrèrent les toiles de J.-W. Turner. Spéculation ! murmuraient les moins sceptiques. Et qu'importe ? Si nos musées, médiocrement riches, y gagnent ? si l'initiative privée apprend à diriger l'argent vers les Beaux-Arts ? et, avant tout, si les yeux et l'esprit d'artistes peuvent se donner, sans grands frais, sans aucune peine, une fête de plus et un enseignement ?

Cinquante toiles, c'est assez pour ne point lasser. Quelques ouvrages, une élite de chaque maître, c'est assez pour fixer le jugement, et même, quand on y revient, pour permettre de démêler les phases d'un même talent.

Il y a là des peintres qui pouvaient être déjà connus, au moins par à peu près, même à ceux des artistes ou des amateurs qui n'ont point vu la peinture anglaise en Angleterre. Un Parisien, sans sortir de sa ville, et grâce à plusieurs galeries particulières, n'ignore pas Lawrence ou Gainsborough. Le Louvre même lui permet, par certaines après-midis très favorables, dans une de ses

antichambres, de soupçonner un Constable et d'entrevoir un Bonington. Sur les portraitistes surtout, les expositions diverses que les vingt dernières années ont multipliées lui ont permis de recueillir quelques lumières. Ici encore, le choix des œuvres est heureux, significatif. Voici les belles chairs solides, traitées en pleine pâte, qui font trouver si savoureuse la peinture de ces maîtres ; le visage humain, le visage masculin surtout, est touché avec un accent de franchise, l'allégresse robuste et saine dont Chardin seul a dérobé, chez nous, le secret précieux. Peinture bourgeoise, d'accord ; mais combien vigoureuse et drue ! Et quand arrivent les figures de femmes, ne s'agirait-il même que de ces demi-femmes qui sont les actrices, trouvera-t-on plus d'élégance avec les airs du laisser-aller, une chasteté plus piquante, un sentiment plus raffiné des révélations intimes que laissent transparaître des traits, des yeux, un pli de la paupière ou des cheveux ? Cette peinture, voyez-la se jouer dans les teintes douces, animer le gris azuré d'une chevelure poudrée, auprès du rayon d'yeux gris-clair, sous un chapeau de paille grise, orné de satin gris, assortissant avec un fichu gris de lin jeté sur la robe gris-fer. C'est un délice, et c'est le jeu familier à Thomas Lawrence, qui l'apprit de Joshua Reynolds.

Je sais bien qu'ils ont connu Greuze, que Mme Vigée-Lebrun a marqué sur les plus modernes. Mais leurs types, mais leurs palettes sont à eux, comme sont à ces autres-ci, les paysagistes qui viennent, leurs sites et leur sentiment de la nature : la Hollande n'a pas donné qu'un prince à l'Angleterre, c'est bien convenu ; mais la greffe était vigoureuse, et les fruits en sont bien nouveaux.

Il y avait, pour des yeux accoutumés aux carnations tempérées, excès de rouges dans les portraits : on pourrait dire qu'il y a des vert-noir et des brun-noirâtre trop dominants dans les terrains de plus d'un paysage. Mais, chez Constable, quelle force dans l'assiette générale de l'ouvrage, et quels tours de force pour l'arrangement des lumières obstinément maintenues dans une gamme qui perdrait un autre artiste, avec une froide énergie que lui seul a pu s'imposer ! Au milieu de paysagistes littéraires, il est arrivé presque à bannir la littérature de ses ouvrages. Il a mis son regard comme son esprit en communion si directe avec le pays dont les champs, dont les plages ou les grands parcs se développaient devant lui, que ces toiles suffisent à satisfaire l'intelligence aussi bien que la

vue, à force de simplicité calculée, de science profonde et secrète. Qui veut comprendre mieux Constable et mesurer tout le chemin parcouru par lui, qu'il regarde les tableaux d'un contemporain, d'un compatriote, de Crome, qui, malgré tous ses mérites, ne paraît pas être du même pays, avoir vécu dans le même siècle.

Deux Bonington, ce n'est pas assez pour satisfaire : un tel artiste, avec ce charme tragique de sa destinée brusque et brève, à la Keats ou à la Géricault, appartient deux fois à la France : par son amour passionné de nos paysages, et par l'influence puissante qu'il exerça sur les débuts d'Eugène Delacroix. Bonington apparaît ici comme un précurseur du peintre des *Croisés ;* et nous le savions. Le hasard a fait qu'il se montre aussi comme un rival, dans l'instinct des arrangements historiques, de Joseph William Turner. Je songe à la *Fête dans un palais* et au *Banquet de Guild hall*, par aventure réunis dans un même lieu.

Ce n'est cependant point à ce *Banquet de Guild hall* qu'il faut s'attacher. Un gala splendide, peint par un Eugène Lami qui aurait eu du génie, ce n'est pas cela que Turner va nous dire. Ce n'est pas de cette façon que ses œuvres parlent ici. Huit autres tableaux, de sa grande manière, sont venus rappeler aux uns, aux familiers de la National Gallery, la collection prodigieuse, un musée dans ce grand Musée, qui est à Londres ; aux autres, révéler pleinement ce qu'ils avaient pu soupçonner : je veux dire un peintre aussi grand que Shelley fut un grand poète.

Turner ne fut ni un enfant sublime comme Bonington, ni, comme Constable, un sévère théoricien de son art. Il fut peintre toute sa vie, il produisit énormément, ainsi qu'il convient à l'artiste du premier mérite. Dans les dix années de débuts, pour arriver au plein succès, matériel et officiel, le fils du coiffeur de Londres montrait cinquante toiles ; durant les cinquante années de sa production outre ses aquarelles, dessins et illustrations infinies, c'est plus de trois cents qu'il faut compter. Chiffre modeste, diront les peintres à l'aune ; énorme chiffre, si l'on pense qu'il put renouveler son rêve, créer une féerie nouvelle à chaque ouvrage, recommencer ces prodiges qui dans la vie des artistes sont d'habitude l'inspiration une ou deux fois saisie, et s'appellent alors, si l'on veut des noms littéraires, *Queen Mab* ou le *Songe d'une Nuit d'été.*

Les œuvres qui nous sont offertes sont toutes de la grande

manière du peintre, de sa grande « décade », pour parler comme John Ruskin, qui l'a commenté en artiste et en maître. Car, dans l'existence secrète, presque farouche, de Turner, il n'y a d'évènements que les phases de son génie. Sa force est d'avoir uniquement su le métier, et de l'avoir su dans tous les détails. Admirable instruction, qui commence par l'industrie, par l'imprimerie en couleurs, qui continue par les aquarelles, extraordinaires même pour un Anglais, répandues avec une éclatante profusion, pour arriver à la série des toiles qui deviennent l'instrument définitif de son expression pittoresque. Illustration, esquisses, gravures, tout ce qui peut donner un appui à l'étude est accumulé[1] ; sans parler de ce *Liber Studiorum,* rival du *Liber Veritatis* de Claude Lorrain. En vérité, cet homme, durant les soixante-quinze années qu'il a mises à venir s'éteindre dans une masure à Chelsea, en attendant qu'il reposât dans les cryptes de Saint-Paul auprès de sir Joshua Reynolds, ce voyant sans cesse emporté dans sa vision, a vécu la plus enviable des existences. Une existence en quelque sorte surnaturelle par ce pouvoir qu'il avait de faire durer les extases des spectacles transfigurés par sa magie intime : un peintre qui a pu fixer les apocalypses flottantes que les rêves seuls laissent parfois deviner aux autres hommes, tel nous apparaîtra Turner.

Avec cet enchantement, et à son service, une technique aussi profonde et personnelle que pas une autre. Les cent dix peintures qu'il a léguées au Musée de Londres, et qui forment le Turner-Room, peuvent laisser voir des altérations ; elles ne dévoilent pas de faiblesses, et l'artiste, en les assemblant pour s'élever à lui-même ce monument incomparable, a dû vivre une belle heure, une heure qui l'a consolé de la mort anonyme, dans le bouge du faubourg.

Les huit ouvrages, qui suffisent pour le juger à cause de leur valeur, ne sont pas datés sur la feuille de catalogue. Mais, au point de vue du progrès dans le génie, cela commence par ce *Banquet de Guild hall,* et se poursuit par la *Vue de Greenwich,* pour arriver aux lumières de la fin. Ce paysage de Greenwich, avec ses verts puissants et sourds, son miroitement de la Tamise étalée au pied des vastes monuments publics, avec les gris bruns de ses terres et des édifices, semble avoir pour véritable ciel cette eau frissonnante

[1] Il y en a 400 à la National Gallery, une douzaine encore au South-Kensington.

où se moire le nuage et le jour troublé. Paysage de cette forme solide, large, qui, selon les Anglais, « plaît au Continent », dans Constable; paysage où la qualité des eaux annonce le peintre de marines dont nous avons devant nous *la Baleine*, afin que nous soient connus aussi ce que l'on pourrait appeler ses paysages de tour de force. Une baleine chasse l'eau par ses évents devant la proue du baleinier qui la poursuit; prétexte aux fusées de lumière, aux aigrettes tourbillonnantes de la poussière liquide, à toute l'irisation de la masse troublée, mais qui demeure pure et foncièrement froide de ton, car Turner, lorsqu'il daigne peindre une scène de réalisme, est exact autant qu'il le faut, aussi sévère dans le fond qu'il est effréné dans la forme.

Mais voici que tout son lyrisme va se déployer librement. *Ancienne Italie, Venise,* dans deux aspects divers, le *Paysage,* sont des tableaux exécutés en toute maîtrise; l'un deux, qui domine de haut l'exposition tout entière, est, au jugement des esthètes, une des deux plus belles pièces de couleur qui soit jamais sortie de sa main.

Ce tableau n'est pas celui que l'on destine au Louvre. Les musées, qui viennent après les bureaux et la politique, n'ont jamais que les laissés pour compte des amateurs; et les amateurs, à moins d'un testament patriotique, ne se défont guère des joyaux impossibles à remplacer. Pourtant, l'*Ancienne Italie*, est, au demeurant, une merveilleuse toile, à laquelle on souscrit joyeusement, et qui sera, pour les artistes échappés aux boues de la rue de Rivoli, ou des ruelles du Quartier Latin, une station de lumineuse poésie.

Si l'on veut chercher ce que l'École appellerait les « preuves externes » de la valeur de ce tableau, souvenons-nous d'abord qu'il fut peint à l'époque où le génie du « plus grand nom dans le paysage anglais » était à son zénith; et Turner le fit avec l'amour de l'amitié, de cette amitié qu'il portait au docteur Munro, le conseiller et le soutien de ses premières années, le compagnon de toute sa carrière, son légataire enfin après sa mort; ce n'est pas toujours une raison pour que la peinture soit bonne, de savoir qu'elle avait été faite pour un ami : mais Turner a traité Munro vraiment comme un autre lui-même. Et le docteur, digne du présent, l'avait conservé jusqu'au jour où il ne conserva plus rien et s'en alla rejoindre le créateur de tant d'apothéoses.

Rien de plus hautement moderne que le sens du rêve tel que Turner l'exprime. Ces symboles, formés à l'aide d'images flottantes, d'à peu près historiques, épisodes d'une Énéïde fantastique, ou *Grêle, Pluie, Vitesse,* il les animait, les yeux enivrés par l'espace que son imagination peuplait de magnifiques Atlantides. Et son esprit avait cette liberté presque furieuse du songe et cette extase dans la vision personnelle qui a inspiré les artistes capables de dire les paroles nouvelles. Pour Turner, ils passaient vraiment à travers le ciel, dans les rayons et les nuées, ces messagers « ailés de passion » qui traversaient l'esprit du poète de la *Plante sensitive*[1]. Pour les figurer, pour atteindre le reflet de leur beauté, il a tenté toutes les voies sensibles ; dans la plus féconde selon les principes de son art même, il s'est avancé jusqu'au bout. Son apprentissage industriel, en lui montrant tous les secrets du jeu mécanique des couleurs, l'avait conduit à une finesse de maniement qui était presque monstrueuse pour les épais coloristes de ce temps-là. Cet homme, en effet, précurseur et supérieur à toutes les belles audaces modernes, il commençait à vivre à la fin de ce XVIII[e] siècle où, sauf les fonds miraculeux d'un *Embarquement à Cythère,* personne n'avait rien de bon à lui révéler, sauf peut-être les vues d'optique dont il étudiait, pour gagner sa vie, les procédés d'enluminure. A Watteau, son esprit resta toujours fidèle obstinément. Et sa manière d'illustrer, sa prédilection pour un métier qu'il élevait jusqu'au grand art, comme tout métier bien fait peut l'être, son penchant enfin pour les aquarelles où il prit le premier rang, tout cela montre combien encore il savait gré, d'instinct ou par réflexion, à ses études primitives, aux vieilles vues coloriées de ses premiers tâtonnements.

Faite avec toute l'expérience technique et toute la puissance d'idéalisme dont Turner savait pratiquer l'alliance, dans sa pleine maturité, l'*Ancienne Italie* est, malgré des premiers plans tournés au bistre, une page du plus grand style. Elle peut, dans cette exposition, soutenir la lutte pour la primauté, même auprès de la *Venise* (n° 19) et du *Paysage* (n° 24) ; et surtout pour qui ne retrouve pas dans le tableau des lagunes les impressions de souvenir presque passionné que la cité de l'Adriatique laisse à quelques âmes d'artistes.

. . . .

[1] *The quick dreams,*
The passion-winged ministers of soul.
(P. B. SHELLEY).

Dans les grandes créations de Turner, il émane un charme qui fait oublier même comment on a vu, tout à l'heure, ce Raeburn, un Prud'hon anglais peignant une mademoiselle Mayer, et ces autres images, anonymes le plus souvent, qui font revivre devant nos yeux les femmes d'André Chénier.

Cette magie du coloris qui voile un dessin si puissant, si personnel, si raffiné, elle se dégage à divers degrés de toute cette œuvre. Que ce soit, comme *la Baleine*, un défi d'impossibilités que l'on gagne de haute lutte, ou, comme *Greenwich*, une victoire sur les tons boueux de Constable, remportée dans le même pays et avec des moyens pareils, il y a un sortilège dans chacun de ces tableaux. C'est la couleur qui l'a donné ; pour vous en convaincre, voyez la gravure de l'*Ancienne Italie*, qui est plate et froide : graver un tableau de Turner, c'est vouloir photographier une opale.

Doué, pour toutes ses fictions, de ce don unique, c'est dans les entassements de palais, dans les perspectives chatoyantes qu'il est tout lui-même. Il arrive à se surpasser, il perd ces tons de bistre lourd et ces agencements trop concertés des lignes qui obligeaient à se ressouvenir comment il avait travaillé jadis chez un architecte. Et voilà que se bâtissent sous sa main les cités de rêve et de lumière, telles qu'un ou deux seulement d'entre nous ont pu les décrire avec la plume : « C'étaient, dira le vieux Flaubert, des temples à colonnes torses avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierre sèche à bande d'azur, des coupoles de cuivre, des architraves de marbre, des contre-forts babyloniens, des obélisques posant sur leurs pointes comme des flambeaux renversés. Les péristyles atteignaient aux frontons ; les volutes se déroulaient entre les colonnades ; des murailles de granit supportaient des cloisons de tuile ; tout cela montait l'un sur l'autre en se cachant à demi, d'une façon merveilleuse et incompréhensible. On y sentait la succession des âges et comme des souvenirs de patries oubliées [1]. »

Mais ce que l'on n'écrira point, c'est l'atmosphère qui ondoie dans ces Carthages idéales. Une clarté surnaturelle, faite d'aurores et de couchants, une alchimie de tons si forte et si délicate, mariée à l'architecture des pierres, incorporée plutôt en elle, comme l'essence de la vie, et comme le sang dans la chair.

[1] *Salammbô*, IV.

Aussi, lorsque cet homme arrive à peindre Venise, il n'a garde de chercher une poésie banale dans les tons des marbres juxtaposés, dans la polychromie des plus somptueux édifices, honteuse erreur d'un peuple trop porté vers les beautés voyantes. Ce qu'il veut, c'est prendre un canal bordé de ces rousses maisons que le Tintoret découvrait, recuites et toutes chancies, de sa fenêtre au Campo dei Mori; encore, ces murs fauves, il les noiera dans l'ombre: car toute la force de sa lumière doit venir de l'eau, du ciel, qui se renvoient les rayons, les brouillent, les mêlent dans une brume mordorée. C'est la Venise du grand art, celle du songe et de la fièvre, où l'on n'évoque point les femmes de Titien, mais dont les filles sont les étranges créatures au châle noir, aux noires babouches, aux yeux cernés et douloureux dans un teint de fleurs maladives.

Après cela il n'y a plus que la fantaisie transcendante. Le peintre du Nord s'est jeté vers la conquête de la lumière comme les poètes du Nord, Keats, Shelley, se sont jetés vers la gloire du paganisme, par une soif de ne plus voir le ciel et les êtres de leur race. Et, — comme Shelley s'emportant jusqu'à ce lyrisme effréné de la *Queen Mab*, de l'*Alastor,* ou du*Prometheus Unbound*, après que les *Cenci* ou l'*Hellas* ne lui suffisent plus, — Turner se met à exprimer les puissances élémentaires de la nature, les météores éternels, le jeu des fluides et des forces ; une pureté qui ferait presque croire à un pastellage, si ce pinceau ne pouvait tout, une fleur de tons inouïe dégage toute la fraîcheur du paysage, et le baigne d'une sérénité d'Eden. Cela n'a plus ni tradition ni analogie : c'est de l'art sublimé jusqu'en sa dernière quintessence.

Cet homme a donné jusqu'au terme suprême tout l'effort dont il était capable ; intense, jusqu'à épuiser les moyens permis à son art. Voilà pourquoi, par hasard, on ne se trompe pas en traitant ses œuvres comme des trésors.

Ce n'était cependant pas une raison pour nous les exhiber sous verre, comme des collections d'histoire naturelle. Car le reflet incommode et faux de ces vitres, qui forcent à chercher longtemps la manière de voir les toiles, dénaturerait les effets, si les lumières de Turner ne savaient résister à tout, et même aux soins des amateurs anglais qui traitent les tableaux à l'huile comme on fait les coléoptères.

PIERRE GAUTHIEZ.



SECONDS ESSAIS SUR BALZAC

PAR M. PAUL FLAT [1]



PRÈS l'enquête de l'analyste sur l'œuvre immense de la *Comédie humaine*, enquête que M. Paul Flat avait menée à bien dans son premier volume d'*Essais*, voici le travail de synthèse et la généralisation de son effort, résumée dans ce volume des *Seconds essais*. Et c'est bien, en effet, quelque chose comme la quintessence du génie du grand romancier, résumée et synthétisée dans cette série de chapitres où le jeune écrivain étudie tour à tour son style, la portée de son esprit, sesœuvres dramatiques, sa philosophie, et, dans un chapitre terminal, tentede résumer son génie.

Si nous avions à marquer notre préférence pour un quelconque des morceaux littéraires qui composent cette œuvre critique, elle s'adresserait tout naturellement à celui qui, par son importance et la place qu'il occupe, doit être considéré comme le « centre » de ces *Essais* ; nous voulons dire le chapitre qui a pour titre : la *Philosophie de Balzac*. C'est aussi celui qui par son caractère de « modernité » correspond le plus directement aux préoccupations actuelles. M. Paul Flat est un fervent zélateur de la critique comprise ainsi qu'une manière très voluptueuse de savourer les œuvres d'art. Son premier volume de critique d'art, l'*Art en Espagne*, et principalement son étude sur Goya, nous l'a montré ainsi. Dans l'avant-propos de ses premiers *Essais sur Balzac*, n'écrivait-il pas lui-même : « Nous placer en face d'une grande œuvre écrite, comme dans un musée l'artiste se place en face des tableaux d'un grand peintre ; en jouir profondément ; noter les vibrations exquises ou puissantes qui nous agitent ; laisser enfin ces vibrations produire en notre âme leurs conséquences nécessaires, c'est-à-dire l'évocation de quelques idées générales sur l'art et sur la vie... »

[1] Un volume chez Plon.

Telle fut bien la pensée directrice qui présida à la composition du premier volume de ces *Essais*, et si les lecteurs ont encore présentes à la mémoire certaines pages sur les *Femmes malheureuses* de Balzac, ou sur les *Courtisanes*, ou sur les *Artistes*, ces dernières publiées ici-même, ils se rappelleront quel procédé identique d'évocation psychologique, de résurrection de l'âme des personnages, à la faveur d'une imagination sympathique toujours en accord avec celle du romancier, apparaît en ces analyses émues. Telle est aussi la note caractéristique de l'effort de synthèse qui se dégage du nouveau livre de M. Paul Flat et de ce chapitre de la *Philosophie de Balzac*, auquel de préférence nous nous sommes arrêté. Les quatre morceaux qui le composent en révèlent nettement, par leur seul énoncé, les préoccupations modernistes : les *Idées mystiques*, la *Théorie de la Volonté*, le *Concept de l'amour* et les *Idées sociales*. L'étude des idées mystiques de Balzac, en des œuvres comme *Séraphita* et *Louis Lambert*, est une occasion pour l'essaiyste de préciser les points communs entre la pensée chère au romancier et cette renaissance du mysticisme moderne dont nous constatons le retentissement sur la production contemporaine. A cet égard, il faut signaler les pages dans lesquelles l'auteur précise les rapports mystérieux et troublants qui relient l'amour et l'hypnotisme. Ainsi se trouve-t-il naturellement amené à nous parler du concept de l'amour, tel qu'il se dégage des œuvres de Balzac, à le résumer en disant qu'il fut aussi complet que possible dans l'âme de l'écrivain. Il nous indique les trois catégories de ce concept : l'amour passion, l'amour sensuel, l'amour fait social ; et ce lui est aussi un occasion, dans un curieux rapprochement, de faire justice des doctrines réalistes qui, vingt années durant, ont abaissé le niveau de l'art et comprimé l'œuvre imaginative sous une main de fer. Enfin, dans le morceau sur les idées sociales, M. Paul Flat nous fait assister à l'évolution de la pensée de Balzac, à travers des œuvres comme le *Curé de Village*, les *Paysans*, le *Médecin de Campagne*, dans le sens des plus récentes doctrines. Il nous montre le romancier, critique sévère et implacable des assises sur lesquelles repose la société moderne, et tout en reconnaissant l'insuffisance de Balzac *reconstructeur*, après avoir marqué sa supériorité de *critique*, il conclut : « Là comme partout, dans le domaine des idées sociales comme ailleurs, ses qualités le servaient merveilleusement, en face de la société dont il fut le contemporain. Balzac la jugea d'un coup d'œil implacable, et son instinct puissant de vie lui révéla les principes du mal. »

Il faudrait noter aussi, dans le chapitre consacré au style de Balzac, l'étude sur les problèmes de style, et sur les *Contes Drôlatiques*, dans laquelle l'auteur rapproche la tentative de Balzac de celle de Rabelais, et rattache sa conception littéraire par un lien tout spirituel, à l'âme du Moyen-Age ; enfin, dans le chapitre final, intitulé le *Génie de Balzac*, le morceau sur l'influence du romancier, sur la littérature idéaliste, et sur l'avenir du roman. Les amateurs d'idées générales trouveront dans ces chapitres tout un ensemble de conception d'art et de vues se ratta-

chant par leur esprit à la méthode de Taine, mais rajeunies et renouvelées par une émotion sincère d'artiste, par une spontanéité que le grand logicien ne pouvait avoir. Ils la trouveront aussi cette émotion d'artiste dans les pages consacrées au génie féminin de Balzac, dont les lecteurs de l'*Artiste*[1] ont eu la primeur, et dans ce morceau sur les *Inconnues de Balzac*, qui forme l'avant-propos du livre, qui en représente la partie inédite, et où M. Paul Flat a montré, à l'aide de fragments d'une précieuse correspondance, le retentissement du génie littéraire de Balzac sur l'âme féminine de son temps. Nous ne pouvons mieux faire en terminant que de transcrire la conclusion de ce curieux morceau qui donne la vraie note du talent de l'essaiyste, en même temps qu'il éclaire le lecteur sur les points inconnus de l'idée du grand romancier : « Sentimentales ou raisonneuses, passionnées ou discrètement tendres, ces lettres présentent ce caractère commun d'être la transcription d'états d'âme d'une indiscutable sincérité, c'est-à-dire la chose la plus précieuse aux yeux du psychologue, et de marquer jusqu'à quel point une œuvre d'art peut *peser* sur la destinée de ceux qui en font le cher entretien de leur vie intérieure. N'y a-t-il pas là de quoi satisfaire le plus exigeant moraliste ? Pour combien d'entre celles qui tinrent entre leurs doigts fragiles ces feuilles aujourd'hui flétries, les écrits longuement médités du romancier devinrent-ils le principe d'une direction spirituelle tout opposée ! Combien y puisèrent la décision, la hardiesse nécessaire pour briser le réseau désormais trop étroit des préjugés qu'ils étreignaient, renaître à la vie du cœur dont elles croyaient la source à jamais tarie en elles, et se résoudre à *l'oubli des lois*, seule revanche qu'une âme indépendante puisse se permettre envers un ordre social décidément trop contraire à ses aspirations !... »

***

[1] Voir l'*Artiste* d'avril dernier : *Balzac féminin*.





LES

MANUSCRITS A MINIATURES

DES *HÉROÏDES* D'OVIDE, TRADUITES PAR S^T-GELAIS

ET

UN GRAND MINIATURISTE FRANÇAIS DU XVIE SIÈCLE

(*Fin*[1])



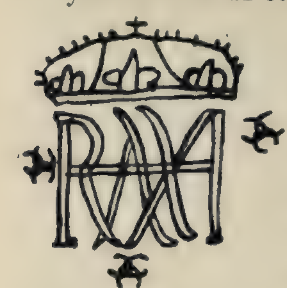
ous arrivons enfin au cinquième et dernier manuscrit, orné de miniatures, des *Héroïdes* d'Ovide traduites par Saint-Gelais. Cet exemplaire, qui appartient à la Bibliothèque Royale de Dresde, est l'objet principal de notre travail. L'écriture, la forme des ornements, les costumes, indiquent qu'il a dû être exécuté de 1530 à 1540 environ.

C'est un manuscrit petit in-12, sur vélin, de 213 feuillets, écrit en caractères romains; il renferme 21 miniatures à pleine page [2]. Peut-être, à l'origine, était-il un peu plus grand, car on a dû le rogner lorsqu'on l'a relié de nouveau à la fin du seizième siècle; nous devons même signaler en passant cette jolie reliure en maroquin rouge à petits fers, semée d'S barrées.

[1] V. l'*Artiste* de mai dernier.

[2] Toutes ces miniatures ne sont pas exactement de la même dimension ; la largeur est presque toujours la même : 0m061 ; mais la hauteur varie de 0m,095 à 0m,104. Elles sont entourées d'une bordure formée de deux ou trois bandes jaune foncé, large environ d'un demi-centimètre, et qui va généralement jusqu'aux bords mêmes du feuillet. Cet encadrement est presque partout très abîmé ; nous avons dû le supprimer dans les reproductions que nous donnons de ces miniatures.

Ce volume appartenait au comte de Brühl, avant de faire partie de la Bibliothèque Royale de Dresde. Quant à ses premiers possesseurs, il est difficile de les identifier d'une manière certaine. L'un d'eux, il est vrai, a tracé son monogramme sur le recto du premier feuillet ; mais ce petit dessin, qui paraît dater du seizième siècle, ne fait pas connaître son auteur d'une manière précise. On y trouve un A et un R, dont les côtés extérieurs sont réunis par



une barre médiane, ce qui formerait peut-être un H; enfin, au centre, on voit les deux *lambda* grecs qui figurent dans tous les chiffres de la maison de Lorraine. D'après ces initiales, l'auteur du monogramme pourrait être : soit Antoine-le-Bon, duc de Lorraine, qui épousa en 1515 Renée de Bourbon, et mourut en 1544 ; soit Anne de Lorraine, fille des précédents, mariée en 1540 à René de Nassau, prince d'Orange, veuve en 1544, et remariée en 1549 à Philippe de Croy, prince d'Arschot[1]. En somme l'histoire de ce volume reste toujours mystérieuse.

Signalons d'abord, dans ces miniatures, un certain nombre de caractères particuliers qu'il importe de relever. Le costume des personnages est en général celui du temps. Pour les hommes, les chausses collantes, les souliers carrés tailladés, un pourpoint à crevés, ouvert autour du cou. La coiffure varie, depuis la toque plate en feutre, ornée d'une grande plume, jusqu'au turban oriental. Les femmes portent un costume assez simple : une robe décolletée, à longue jupe, souvent recouverte par un grand manteau long, serré à la taille. Très simple de coupe, ce costume paraît néanmoins fort riche, car ces habits sont faits avec des étoffes de couleurs vives.

L'architecture occupe une assez grande place dans ce manuscrit, mais le peintre ne varie guère le type des constructions qu'il nous représente. C'est presque toujours une maison à la mode italienne, composée d'un portique soutenu par des colonnes, au-dessus duquel on voit un étage avec de grandes fenêtres rectangulaires. Cette disposition est d'un joli effet décoratif. Il faut remarquer aussi

[1] Mais il resterait toujours à expliquer l'H ; serait-ce un souvenir d'Henri de Nassau, père de René, qui mourut après son fils en 1558 ? — Nous tenons à remercier ici M. de Montaiglon, à l'obligeante érudition duquel nous devons la seconde solution proposée pour ce problème.

que notre peintre introduit volontiers un peu de sculpture dans ses compositions ; nous voyons dans diverses miniatures des bas-reliefs et des médaillons. Notons encore, à propos de décoration architectonique, que notre peintre répète volontiers certains motifs, quand il en trouve l'effet agréable à l'œil. Dans notre manuscrit, il ne représente jamais qu'une seule et même colonne, fort jolie d'ailleurs[1] : le fût est en marbre rouge, tandis que le chapiteau à feuilles d'acanthe, et la base, sont dorés.

Dans presque toutes ces miniatures le paysage joue un grand rôle. Il est peint avec une délicatesse exquise, dans une gamme de tons bleuâtres d'une douceur remarquable, qui nous montrent l'influence toujours persistante de la grande école de Tours, cinquante ans après la mort de Foucquet. Ce qui frappe, au premier abord, c'est le grand nombre des marines ; elles constituent le fond dans plus d'un tiers des peintures[2]. Les vaisseaux, et tout ce qui touche à la vie maritime, sont rendus avec une rare exactitude ; le fait est très frappant dans la septième miniature, qui représente, au fond, le chargement d'un navire [3]. Dans la miniature d'*Œnone*, on voit un galère à rames, mais c'est là une exeption, car nous trouvons partout ailleurs des navires de haut bord, avec de grands mâts surmontés d'une hune ronde, c'est-à-dire des navires de l'Océan. Notre artiste introduit souvent aussi dans ses paysages de grands rochers, formés de puissantes assises horizontales, et dont le profil est très déchiqueté [4]. Il faut noter encore certains arbres au feuillage très grêle au travers duquel on aperçoit le ciel.

Le détail, dans tous ces fonds, est d'une précision merveilleuse ; on peut citer comme un prodige d'exécution la vue du camp des Grecs (un camp du seizième siècle, avec un canon) dans la miniature de *Briséis* [5]. C'est presque du Van Blaremberghe pour la finesse et l'habileté.

Ce manuscrit de Dresde est une des œuvres les plus importantes de la miniature française. Peut-être, à la vérité, ses peintures manquent-elles parfois d'originalité ou de grandeur. Mais le sujet n'y prêtait guère. Pouvons-nous demander aux épîtres d'Ovide de

[1] Il l'a reproduite plus de vingt fois.
[2] *Pénélope*, *Œnone*, *Hypsipyle*, *Didon*, *Ariane*, *Laodamie*, *Pâris* et *Léandre*.
[3] V. notre premier article, dans l'*Artiste* de mai, page 331.
[4] V. *Ariane*, *Léandre*. V. surtout *Didon* (planche I de notre premier article.)
[5] V. la planche I de notre premier article.

suggérer à un artiste une de ces pages sublimes, ou même seulement émues, comme les textes sacrés en ont inspiré à un Pol de Limbourg et à un Jean Foucquet? Hâtons-nous de reconnaître que ces miniatures des *Héroïdes* de Dresde sont l'œuvre d'un artiste consommé, dessinateur habile et coloriste délicat.

Nous allons décrire brièvement toutes les peintures de ce manuscrit, que son exil dans une bibliothèque lointaine rendra toujours moins facile à consulter pour les amateurs français.

1. — *Épître de Pénélope à Ulysse.* — La reine est assise dans une salle de son palais; elle écrit sur une petite table recouverte d'un tapis vert; à droite au premier plan, un escabeau sur lequel est posée une brosse. Le jeune Télémaque, vêtu d'une robe jaune foncé, se tient debout à un coin de la table et joue avec un chien. Au fond, par une large baie, on aperçoit Pénélope remettant sa lettre à un messager monté sur un petit vaisseau. C'est là une disposition que les illustrateurs des *Héroïdes* ont trop souvent reproduite ; et le mérite de notre miniaturiste consiste à l'avoir évitée le plus possible: il n'y a eu recours que cinq fois, et a cherché à la rendre moins banale, en lui faisant subir d'importantes modifications; il n'a reproduit exactement le type connu que dans les deux premières miniatures.

2. — *Épître de Phyllis à Démophon.* — Phyllis est assise, à droite, dans un grand fauteuil doré [1]. Elle est vêtue d'un corsage rouge, décolleté en carré, et d'une jupe verte. En face d'elle, au-dessus d'une table à tapis bleu sur laquelle sont posés deux vases d'or, le portrait en buste de Démophon est accroché au mur. Au premier plan, un singe et un chien jouent ensemble. Le mur du fond est orné, en haut, d'un bas-relief représentant une lutte entre plusieurs hommes nus. Par la fenêtre du fond on aperçoit un coin de paysage : un petit personnage accourt, les bras levés au ciel, en apercevant Phyllis qui s'est pendue à un arbre.

3. — *Épître de Briséis à Achille.* — Voici l'une des miniatures les plus remarquables de notre manuscrit [2]. Le peintre a cherché à nous intéresser par une représentation plus originale, et il y a pleinement réussi. Il nous transporte au milieu du camp établi par les Grecs devant la ville de Troie. Au premier plan, à gauche,

[1] La jupe de Phyllis et le fauteuil sont fort abîmés.
[2] V. la planche de notre premier article.

Briséis est assise sur l'herbe, devant la tente d'Achille; les mains jointes, les jambes allongées et croisées l'une sur l'autre, les yeux levés au ciel, elle paraît songer à ses malheurs. Son costume est riche et élégant: le corsage vert et jaune, très décolleté, laisse saillir la poitrine, qui est maintenue par une chemise blanche à petits plis. La longue jupe bleue laisse apercevoir les pieds nus, chaussés de sandales. Au second plan, en arrière de la grande tente rouge et or du héros grec, deux suivantes, assises sur l'herbe, semblent travailler à une broderie; leur silhouette élégante se détache sur une grande tente formée de bandes d'étoffes jaunes et violettes. Derrière elles un canon (!) a été abandonné par les guerriers achéens, qui, à l'arrière-plan, se précipitent à l'assaut des remparts troyens. La couleur et le dessin sont également remarquables dans cette miniature; le peintre a su trouver des attitudes gracieuses et naturelles, un type fin et élégant. D'autre part, les tons un peu éteints des costumes se fondent très habilement avec le rouge vif de la tente d'Achille, et avec les brumes bleuâtres dans lesquelles le paysage se perd à l'horizon.

4. — *Épître de Phèdre à Hippolyte.* — Cette miniature, malheureusement très abîmée, nous représente Phèdre, assise sous un petit portique. A gauche, dans un paysage boisé, on aperçoit de nouveau la reine, montée sur un cheval blanc, et poursuivant un cerf.

5. — *Épître d'Œnone à Paris.* — La scène se passe cette fois au bord de la mer, dans une forêt sauvage. Assise au pied d'un rocher, Œnone pleure le départ de son amant. A côté d'elle se tient une suivante, qui semble pleurer également. Entre elles s'élève un arbre, sur le tronc duquel est gravée une longue inscription; on en peut lire seulement la fin: « ..... *Qui tout plaisir lui donne* ». Au second plan on aperçoit encore Œnone qui erre désespérée sur la grève, en regardant au loin la galère qui emporte Pâris.

6. — *Épître d'Hypsipyle à Jason.* — Vêtue d'un long corsage bleu clair et d'une jupe rouge, l'héroïne est assise devant une table ronde, sur laquelle elle a posé la lettre qu'elle vient d'écrire. Elle parle à un messager, que deux enfants regardent, et vers lequel s'élance un petit chien. Par la large baie du fond on aperçoit trois personnages qui, assis au bord de la mer, regardent une nef qui s'éloigne. Tous ces petits personnages, habilement groupés dans ce cadre si restreint, se meuvent avec aisance et naturel.

7. — *Épître de Didon à Énée*[1]. — Assise dans un fauteuil surmonté d'un dais, la reine écrit sur ses genoux. Son costume est très simple : une robe bleue cachée en partie par un manteau rouge. Par terre, à côté de la reine est un coffret ouvert dans lequel on aperçoit une coupe en or. Au fond, le peintre a placé une table, recouverte d'un tapis vert[2]. Par la fenêtre on aperçoit les compagnons d'Énée, occupés à charger leur navire. Nous avons ici un véritable petit tableau de genre, dont quelques détails méritent une attention plus spéciale. Le peintre a donné à Didon un type très particulier ; ce n'est ni la femme un peu lourde, ni la femme mince et maniérée que nous avons rencontrées jusqu'à présent dans ce manuscrit ; le visage est encore très plein, mais les traits ont plus de finesse, l'expression de la physionomie est plus distinguée, plus noble. Quant aux détails, ils sont traités avec un réalisme et une exactitude extrêmes, dignes des œuvres flamandes du quinzième siècle.

8. — *Épître d'Hermione à Oreste*. — Hermione vue de face, les mains jointes et ramenées sur la poitrine, se promène dans la cour de son palais. Sa courte robe rouge, très simple et très large, est maintenue à la taille par une ceinture bleue à moitié dénouée. A droite on entr'aperçoit une suivante, accoudée à la balustrade d'un petit portique. L'architecture est d'un style franchement italien ; au-dessous des fenêtres du premier étage, court une frise sculptée, que des médaillons divisent en parties d'égale longueur. La partie inférieure du petit portique est pleine, et ornée, comme d'ordinaire, de losanges en marbres de deux couleurs.

9. — *Épître de Déjanire à Hercule*. — Nous voyons ici le coin d'une maison : au premier étage un homme barbu est accoudé au balcon ; au rez-de-chaussée, sous le portique, Déjanire assise se lamente et lève les bras au ciel ; elle écoute une suivante qui, debout devant la maison, raconte aux deux autres personnages la mort d'Hercule. Au second plan, devant une forêt, on aperçoit le héros essayant en vain d'arracher la tunique qui lui brûle les chairs. Ici, comme dans plusieurs autres de ces miniatures, le peintre a dû faire ses personnages un peu trop grands par rapport à la maison ;

[1] Voir la planche de notre premier article.
[2] Cette partie de la miniature a beaucoup souffert.

sans cet artifice il aurait eu des figures trop petites, et par suite dénuées d'expression.

10. — *Épître d'Ariane à Thésée.* — Ariane, à demi agenouillée sur une grève rocheuse, les mains jointes, pleure en regardant la tente vide de Thésée. A gauche, au second plan, on aperçoit une seconde fois l'héroïne ; elle est montée sur le sommet de la falaise et agite une sorte de drapeau, espérant attirer ainsi l'attention de Thésée, dont les navires s'éloignent à l'horizon.

11. — *Épître de Canace à Macaire.* — Canace est couchée dans un lit à baldaquin noir et or ; de la main droite elle tient la plume avec laquelle elle a écrit la lettre posée sur ses genoux ; de la main gauche elle soulève une grande épée qu'elle regarde tristement. A ses pieds, la vieille nourrice assise par terre, pleure en voyant un soldat emporter l'enfant de Canace. Par la baie du fond on aperçoit les arbres du jardin ; au pied de l'un d'eux l'enfant a été déposé.

12. — *Épître de Médée à Jason.* — Le peintre nous montre cette fois une scène fort curieuse. A droite, au premier plan, Médée est assise sous un portique ; elle écrit sur une table couverte d'un tapis aux couleurs voyantes ; à sa gauche, au premier plan, un enfant demi-nu la regarde. Devant ce portique s'étend une terrasse dallée, bordée par un petit mur plein et située un peu en contre-bas de la rue, à laquelle on accède par une porte à claire-voie. Chacun des pilastres de cette porte est surmonté d'un lion assis, doré. Enfin on aperçoit à gauche, de l'autre côté de la rue, une grande maison, aux différentes fenêtres de laquelle sont installés des musiciens. Un petit personnage passe au coin de la maison. Malgré leurs dimensions minuscules, ces détails ne perdent rien de leur côté amusant et pittoresque.

13. — *Épître de Laodamie à Protésilas.* — Assise sur un rocher, au bord de la mer, Laodamie tient sur ses genoux la lettre qu'elle vient d'écrire ; elle contemple un portrait en buste de Protésilas, porté devant elle par sa suivante. Au second plan nous voyons de nouveau Laodamie, sur le sommet de la falaise ; elle regarde au loin le vaisseau qui emporte Protésilas. Le paysage occupe ici une très grande place ; il est traité avec une habileté remarquable.

14. — *Épître d'Hypermnestra à Lyncée.* — A travers les barreaux de sa prison, nous apercevons Hypermnestra assise, écrivant à son amant. Elle est enfermée dans la salle basse d'une petite maison assez

semblable à celle que nous avons déjà vue dans la miniature 9. Au premier plan, à gauche, assis sur un banc en pierre, est un soldat endormi ; il est armé d'une longue lance et d'un bouclier ovale, dont les ornements dorés se détachent sur un fond noir[1].

15. — *Épître de Pâris à Hélène.* — Pâris écrit, assis devant une petite table. Il s'arrête pour donner quelques ordres à un écuyer, qui se tient debout devant lui. Au second plan, plusieurs vaisseaux à l'ancre. Cette peinture est plus molle que les autres, et les visages manquent d'expression.

16. — *Épître d'Hélène à Pâris*[2]. — A droite, au premier plan, Hélène, s'avance sous le portique de sa maison, dont on ne voit que l'angle, soutenu par la belle colonne habituelle. La robe bleue de la princesse, très décolletée, est cachée presque entièrement par un long manteau en brocart d'or, doublé de rouge ; le haut des manches est vert, avec des crevés blancs, le bas est en soie violette semée de points d'or. Hélène remet sa lettre à la première des deux suivantes debout devant elle ; la seconde de ces deux femmes est l'une des figures les plus élégantes qne nous voyions dans tout le manuscrit ; un long corsage rouge, aux manches blanches, fait valoir encore sa silhouette fine et coquette. Au second plan on aperçoit les autres bâtiments du palais et une charmille devant laquelle se promène un guerrier. Cette miniature présente un intérêt tout particulier, car le peintre y a réuni les trois types de femmes qu'il a représentés dans notre manuscrit. Hélène a une grâce plutôt italienne, une certaine morbidezza pleine de charme. Nous retrouvons le type de la première suivante, un peu plus lourd peut-être, dans les figures de *Pénélope*, *Œnone*, *Hypsipyle*, *Didon*, *Ariane*, *Laodamie*, etc. Enfin, dans la deuxième suivante, nous retrouvons ce type élégant et svelte, que notre peintre a donné, dans la troisième miniature, aux compagnes de Briséis.

17. — *Épître de Léandre à Héro.* — La scène se passe au bord de la mer. Léandre remet sa lettre à un matelot qui pour la prendre, se penche hors de sa petite nef. Au second plan on voit de nouveau Léandre, gagnant à la nage le château de Héro, qui s'élève à l'horizon.

18. — *Épître de Héro à Léandre.* — Héro, assise sous le petit portique ordinaire, écrit à son amant. Derrière elle sa suivante est

[1] Cette miniature a un peu souffert.
[2] Voir la planche, ci-contre.



HÉLÈNE



ACONTIUS



MANUSCRIT DES HÉROIDES DE DRESDE

assise, son fuseau à la main ; elle porte une coiffure blanche très particulière, qui ressemble à un turban.

19. — *Épître d'Acontius à Cydippe*[1]. — Au premier plan, à droite, Acontius écrit, assis devant une petite table couverte d'un tapis aux vives couleurs. Il a un costume assez bizarre : un pourpoint en drap d'or avec des manches bleu-clair, des chausses violettes et des bottes jaunes ; une sorte de turban, en étoffe blanche à reflets violets, est serré autour de sa tête. A gauche, au second plan, un garde attend, debout, appuyé sur une grande épée ; son costume ressemble à celui des lansquenets : pourpoint tailladé, à manches rouges ; haut-de-chausses collant à bandes blanches et rouges ; large béret en drap, posé de côté sur les cheveux très longs. Ces deux personnages se tiennent dans une grande salle dallée en marbre ; sur le mur du fond est tendue une tapisserie représentant des feuillages verts avec des fleurs rouges ; au dessus, entre deux des grosses poutres apparentes du plafond, est un bas-relief presque identique à celui que nous avons vu dans la deuxième miniature ; il représente une lutte entre plusieurs hommes nus. Au fond, à gauche, on aperçoit un jardin à travers un petit portique. Le dessin, la couleur, les proportions générales sont également remarquables ; on trouverait difficilement, même parmi les œuvres des miniaturistes les plus célèbres, une peinture aussi habilement disposée et d'un coloris aussi agréable.

20. — *Épître de Cydippe à Acontius.* — Un homme debout, au premier plan, semble écouter les lamentations d'une vieille femme assise. Derrière eux s'élève une maison, au premier étage de laquelle on aperçoit Cydippe écrivant. L'expression du visage de la vieille est particulièrement bien rendue.

21. — *Épître de Sapho à Phaon.* — Sapho écrit sur une petite table, dans sa chambre ; divers instruments de musique sont pendus au mur. Au fond, dans une seconde pièce, on aperçoit un lit tendu en étoffe rouge.

Il nous faut maintenant établir où et quand ce beau manuscrit a été copié et enluminé. Il a été copié au cœur de notre pays. Pour s'en convaincre il suffit de considérer l'écriture du texte, le décor des grandes initiales et le style de tous les ornements acces-

[1] Voir la planche ; page précédente.

soires. C'est un libraire français qui a établi le corps du volume. C'est également un artiste français qui a été chargé de l'illustrer.

Au premier abord, cependant, on serait peut-être porté à trouver cette affirmation un peu absolue. On pourrait alléguer que certains détails d'architecture paraissent italiens, et que, d'autre part, certains costumes font penser à l'art flamand. Mais il ne faudrait pas conclure que l'auteur de ces miniatures pourrait être un Flamand ou un Italien. Sans doute bien des motifs dans l'architecture et dans la décoration rappellent le style italien. Mais est-il nécessaire de dire qu'au seizième siècle l'art français est complètement italianisé ? L'influence de l'art ultramontain ne se fait-elle pas sentir dès le milieu du quinzième siècle, bien avant l'expédition de Charles VIII ? Au moment où a été exécuté notre manuscrit des *Héroïdes,* presque tous les motifs d'ornementation que les artistes français emploient, sont empruntés à l'Italie. Nos peintres et nos sculpteurs se les sont assimilés complètement, et ne pensent plus à leur origine. Ainsi, ce que l'on pourrait considérer comme une décoration purement italienne, ce sont ces plaques de marbre encastrées dans les murailles des salles ou dans les dossiers des fauteuils [1]. Mais ces plaques de marbre, déjà Bourdichon, au début du seizième siècle, les reproduisait dans ses miniatures, et, bien plus, Foucquet lui-même les a employées dans le fameux *Josèphe* qu'il peignit pour le duc de Nemours avant 1477. Il en est de même pour les colonnettes renflées du bas, et surmontées de chapiteaux dorés : elles pourraient avoir été copiées sur celles des vantaux de la porte méridionale de la cathédrale de Beauvais. On peut voir dans n'importe quel château du temps une frise, ornée de médaillons, pareille à celle qui décore la maison d'Hermione. Pour trouver tous ces motifs, notre artiste n'avait donc pas besoin d'aller en Italie, ou d'étudier des œuvres italiennes : il n'avait qu'à regarder autour de lui, qu'à étudier les œuvres de ses contemporains. Que l'on compare nos miniatures des *Héroïdes* avec des miniatures vraiment italiennes de la même époque, avec les œuvres d'un Giulio Clovio, par exemple, et l'on verra quelle distance les sépare, dans l'esprit, dans la composition des sujets, dans la technique, en un mot, dans tout ce qui fait précisément la personnalité d'un artiste et d'une école.

[1] Voir les miniatures 1,8, 21.

L'art italien n'a donc pas à réclamer le maître des *Héroïdes* de Dresde. Il en est de même pour l'art flamand.

Ici encore les rapprochements sont singulièrement édifiants. Mettez en regard de nos illustrations des *Héroïdes* les productions contemporaines des grands miniaturistes flamands, des représentants les plus brillants de l'école ganto-brugeoise, les Bening, les Horebout et leurs élèves : la différence est absolue, indéniable, elle saute aux yeux. Mais il n'est même pas nécessaire d'aller aussi loin. Parmi les manuscrits exécutés en France, pour François Ier, il n'en est pas de plus célèbre que celui des *Commentaires de la guerre gallique*, dont les trois volumes sont dispersés aujourd'hui et se trouvent dans les bibliothèques de Paris, Londres et Chantilly. Ces livres fameux ont été illustrés en 1519 et 1520 par un certain Godefroy, originaire des Pays-Bas[1]. Il travaillait à Paris, mais sa nationalité se reflète dans ses œuvres. Les hommes portent sur la tête des plumets extravagants, les femmes ont des accoutrements très cherchés et des coiffures bizarres avec des volutes sur les tempes. Ses personnages présentent les mêmes détails caractéristiques que nous retrouvons dans les tableaux de Quentin Metzys, de Bernard van Orley, et surtout dans les œuvres de la primitive école hollandaise, dans les peintures de Cornélis van Oostsauen et dans les estampes de Lucas de Leyde. Si nous ne savions point que Godefroy était originaire de Hollande, nous le devinerions par ses affinités avec les vieux maîtres de ce pays. Nous voilà donc en présence d'un maître appartenant à une école du Nord, mais travaillant à Paris. Or, trouvons-nous quelques points de contact entre ses œuvres et les peintures des *Héroïdes?* Aucunement. Le maître des *Héroïdes* a parfois, il est vrai, donné lui aussi à ses personnages une espèce de turban[2]; mais c'est là un reste de la vieille tradition du moyen-âge, qui englobait dans le terme générique de *Sarrasins* tout ce qui n'était pas chrétien, et amenait les peintres à habiller en Turcs les héros de l'antiquité païenne.

Si nous voulons chercher des costumes analogues à ceux des *Héroïdes*, nous les trouverons dans des manuscrits dont l'origine française est indiscutable. Hélène et Hypsipyle, par exemple, dont

[1] Il a signé lui-même en un endroit : *Godefroid le Batave.*

[2] *Œnone*, *Pâris*, *Acontius*, et des personnages secondaires auprès d'*Hypsipyle*, *Déjanire* et *Héro*.

les coiffures, se distinguent par une recherche plus particulière, ont leurs sœurs dans certains manuscrits de l'école de Rouen. Hélène notamment porte les mêmes ajustements que l'Ariane et surtout que la Médée du manuscrit français 873[1], que nous avons décrit plus haut. Dans la miniature de Déjanire nous retrouvons ces robes qu'affectionnait Bourdichon, avec les manches ouvertes en long pour laisser passer la chemise bouffante.

On pourrait encore croire cependant qu'il y a dans les *Héroïdes* de Dresde certains costumes qui ne sont point français. On voit en effet, dans les miniatures d'*Hypsipile*, de *Canace*, de *Pâris* et d'*Acontius*[2], des personnages, qui ont des chausses collantes et rayées, des pourpoints tailladés, de grandes bottes molles à crevés, et dont la tournure rappelle celle des reîtres et des lansquenets. Que cette tenue ait une origine étrangère, nous l'accordons, mais, vers 1530, il y avait longtemps qu'elle était adoptée en France. Dès le règne de Louis XI les Suisses étaient introduits dans l'armée royale, et ils amenaient avec eux leurs modes préférées, par exemple les chausses collantes et rayées. En 1490 Bourdichon dessinait pour Charles VIII un modèle d'uniforme dans ce genre, bariolé de bandes verticales rouges et jaunes, que les bataillons suisses de Louis XII portaient pendant les campagnes d'Italie. Dans les miniatures des *Héroïdes*, ces soldats ont un air débraillé, qui rappelle celui des bandes d'aventuriers qui parurent à la fin du règne de Louis XII. Brantôme[3] parle de ces soudards longtemps après, « plus habillés à la pendarde qu'à la propreté, portant des chemises à longues et grandes manches...., monstrant leurs poitrines velues, pelues et toutes descouvertes, leurs chausses bigarrées, découpées, déchiquetées et balafrées, et la plupart montraient la chair des cuisses, voire des fesses ».

Il n'y a donc absolument rien, ni dans l'architecture, ni dans les costumes, qui puisse faire croire que des *Héroïdes* de Dresde n'ait pas été illustrées par un enlumineur français. Au contraire, la touche, l'esprit, la pureté du goût, les qualités de clarté, de simplicité et de naturel, révèlent au plus haut point le génie particulier de notre race. Le maître des *Héroïdes* de Dresde, écrivait l'un de nous il y a deux ans, « appartient, comme artiste, à la

[1] V. ff. 62 v. et 74 v.
[2] Voir la planche, page 440.
[3] Dans un curieux passage cité par Quicherat.

pure lignée française ; à quelque cinquante ans de distance, Jean Foucquet l'eût reconnu pour son héritier direct et fidèle[1] ». Ce maître est aussi loin d'un Flamand comme Simon Bening, d'un Hollandais comme Godefroy le Batave, que d'un Italien comme Clovio ou un Allemand comme Glockenton. La France seule peut le revendiquer pour son enfant.

Malheureusement dans ce beau manuscrit, nous ne trouvons rien qui puisse nous aider à en découvrir l'auteur. Nous nous heurtons une fois de plus à l'inconnu, à cette terrible obscurité qui enveloppe d'un commun linceul les architectes de nos plus fières cathédrales, les sulpteurs de nos plus admirables statues, les peintres de nos plus éclatants vitraux, les enlumineurs de nos plus splendides manuscrits.

Mais, si le volume de Dresde ne nous apprend rien au sujet de son auteur, il n'en demeure pas moins un des chefs-d'œuvre de l'art de l'enluminure en France. Il était intéressant par conséquent de voir s'il n'existait pas ailleurs d'autres miniatures de la même main. En dirigeant nos recherches dans ce sens, nous avons trouvé à la Bibliothèque Nationale deux manuscrits, ornés chacun d'une très belle miniature, où l'on reconnaît sans aucun doute possible la main du maître des *Héroïdes* de Dresde. Ces deux manuscrits proviennent de la maison royale de France. Tous deux contiennent des compositions littéraires d'Étienne Le Blanc, secrétaire de Louise de Savoie et de Marguerite de Navarre, contrôleur général de l'épargne de François Ier : et tous deux ont été exécutés sur sa commande. L'un, Ms. fr. 1738, est une traduction des *Oraisons de Cicéron*. L'autre, Ms. fr. 5715, contient les *Gestes de la reine Blanche*[2].

*
* *

Le manuscrit des *Oraisons de Cicéro en françois* forme un gros volume in-quarto. Il a été écrit pour François Ier, comme nous l'apprend la dédicace : « a tressacre et tresauguste prince le trescrestien Roy de France Francoys premier de ce nom : Estienne le Blanc, s(on tr)eshumble et tresobeissant subiect et servite(ur)

[1] P. Durrieu, *loc. cit.*

[2] Notons en passant qu'il est assez naturel de voir Leblanc confier au même peintre l'illustration de deux de ses ouvrages.

contrerolleur général de son espargne, (se)crétaire de sa tres exellente et tresvertueuse dam(e) et mere, Madame Duchesse Dangoulmoys, Danjou, de Bourbonnoys et Dauvergne. Et de sa tresdebonnaire treschere et unicque sœur la Royne de Navarre, accroissement d'honneur et de maiesté en toutes vertuz royalles avec sante en longue et louable vie ».

L'unique miniature de ce volume représente *François Ier chargeant les Suisses à la bataille de Marignan* [1]. C'est une grande composition, qui mesure, avec son encadrement doré, 0m257 de hauteur sur 0m179 de largeur. Au centre, au premier plan, le roi s'élance au galop; par dessus son armure en acier gris foncé, il porte une casaque en drap d'or avec broderies rouges; un énorme cimier en plumes blanches retombe sur ses épaules. La visière du casque est relevée, et laisse voir le visage du roi. Le peintre n'a pas flatté son modèle, il nous le représente tel qu'il était en effet, un peu pâle, avec un grand nez, de petits yeux, et une légère barbe brune [2]. François Ier monte un destrier blanc, couvert d'un grand caparaçon doré; il charge vers la droite, et frappe de sa lance un chevalier monté sur un destrier noir à caparaçon rouge et or. Sous le cheval du roi, est tombé un Suisse qu'un lansquenet achève d'un coup de lance; devant le cheval est tombé un autre Suisse blessé, qui cherche à se relever, et se protège avec son bouclier. Derrière ce groupe principal, très habilement disposé, qui occupe tout le premier plan, une masse confuse de cavaliers et de piétons s'agite dans une mêlée furieuse. Au-dessus des têtes flottent cinq étendards, dont trois aux armes de France. Tout l'arrière-plan est occupé par un grand paysage : au centre, une rivière qui coule dans un paysage accidenté; à droite, un château-fort auquel une petite troupe donne l'assaut; à gauche une prairie avec des arbres et un grand rocher abrupt qui surplombe la rivière [3].

Tout concourt à appuyer notre opinion que cette miniature est bien de la même main que celle des *Héroïdes*. C'est la même science dans le dessin, le même charme dans les colorations,

[1] V. la planche, page ci-contre. On a supprimé dans la reproduction l'encadrement doré, qui est très abîmé d'un côté.

[2] La parfaite ressemblance des traits peut être vérifiée par la comparaison avec le portrait de François Ier jeune, dans le fameux recueil de Du Tillet.

[3] Cette miniature a malheureusement un peu souffert; à gauche, en bas, le feuillet a été replié en deux endroits violemment, ce qui a fait écailler la peinture; dans le haut, l'encre du recto de la page opposée a déchargé.



Phototypie Berthaud, Paris.

FRANÇOIS Ier A LA BATAILLE DE MARIGNAN

la même habileté dans la disposition. De plus, nous pouvons constater que le peintre, fidèle à une habitude que nous avons déjà signalée, a introduit ici un certain nombre de détails qu'il a répétés plusieurs fois dans les *Héroïdes*. En voici quelques exemples.

Pour le paysage, le grand rocher du fond, abrupt, disposé par assises horizontales, au profil déchiqueté, est celui que nous avons vu dans les miniatures 5, 10 et 13 des *Héroïdes*. Le château-fort qui est à droite ressemble beaucoup à celui de la miniature 17. L'arbre isolé que nous voyons à droite est semblable à ceux des miniatures 2, 5, 6, 9 et 20. Un autre arbre, plus grand et plus épais, est de la même facture que ceux des miniatures 4 et 11. Enfin l'herbe est traitée de la même manière que dans la miniature 10.

Mêmes remarques pour ce qui concerne les costumes, les armes, les animaux et l'architecture. Le guerrier blessé qui se relève a des chausses collantes rayées rouge et blanc, pareilles à celles que nous avons signalées dans les miniatures 11 et 19 des *Héroïdes*. L'épée de ce guerrier est la même que celle de Canace, de l'écuyer de Pâris, et de celui d'Acontius. Enfin le bouclier ovale de ce même guerrier est presque identique à celui que porte le gardien d'Hypermnestra. Quant aux chevaux, qui ont la bouche ouverte, avec la lèvre supérieure étrangement raide, et qui galopent avec les jambes bien courbées, ils ressemblent fort au palefroi de Médée. Enfin le peintre n'a pas manqué de donner aux colonnes de l'encadrement le même chapiteau qu'il a tant de fois reproduit dans le volume de Dresde.

La même ressemblance qui unit le manuscrit de *Cicéron* à celui des *Héroïdes*, les rattache l'un et l'autre à celui des *Gestes de Blanche de Castille*.

*
* *

Dans ce volume sont racontés les *Faicts et Gestes de la Royne Blanche d'Espagne, mere de monsieur sainct Loys, pour le temps quelle a regente et gouverne le royaume de France*. C'est un petit manuscrit in-8°, qui se compose de quelques feuillets. Il est également remarquable par sa curieuse reliure en étoffe brodée, par sa calligraphie et par son enluminure. Il a été fait pour Louise de Savoie, à laquelle

il est dédié : « ..... lequel livre vous supplie treshumblement recevoir, et par votre benignite excuser la rudesse de lentendement de vostre indigne serviteur Estienne Leblanc, en suppleant son imbecillite ».

Ce manuscrit est orné d'une seule grande miniature [1] qui mesure, avec son encadrement doré, 0m229 de hauteur sur 0m155 de largeur. Cette peinture est un véritable chef-d'œuvre ; rarement, au seizième siècle, l'art de l'enluminure a été porté à une telle perfection.

Raconter l'histoire de la régence de Blanche de Castille, c'était, pour Leblanc, un moyen peu détourné de montrer avec quelle sagesse Louise de Savoie avait gouverné le royaume pendant la captivité de François Ier. Et nous allons voir comment le peintre a aidé à la flatterie de l'écrivain.

La miniature représente un grand portique richement décoré. Au premier plan, à gauche, Blanche de Castille, — sous les traits de Louise de Savoie, — est assise sur un trône recouvert d'un coussin grenat. Au-dessus de sa tête s'élève un dais demi-circulaire, en étoffe verte, dont un des rideaux est relevé, et sur lequel on lit cette inscription en lettres d'or: *Insignis pietate*. La régente est vêtue d'une robe noire très simple, à manches violettes ; une coiffe noire cache entièrement ses cheveux. Pour exprimer sa sainteté, le peintre a eu l'idée originale de lui donner deux grandes ailes dont les plumes sont rouges, violettes, et blanches. Louise de Savoie tient des deux mains, devant elle, la barre d'un gouvernail plongé dans une cuve en marbre pleine d'eau, — symbole facile à comprendre du « gouvernail de l'État ». La cuve reçoit de l'eau par une petite fontaine, surmontée d'un lion qui tient un écu. Au premier plan, devant la régente est un homme malade étendu sur un matelas. Un linge blanc est noué autour de sa tête ; par dessus un justaucorps rouge, dont on n'aperçoit que les manches, il porte un ample manteau noir doublé de fourrure brune ; ses bas et ses souliers sont noirs également. Il a la figure complètement rasée, les cheveux blonds, les yeux plutôt bruns. Ce personnage représente ou bien le roi malade, ou bien l'État qui souffre de l'absence de son roi. — Le portique dans lequel passe cette scène curieuse, est d'un style très riche. Une série de colonnes, qui reposent sur un

[1] Nous apprenons au dernier moment que cette miniature a déjà été publiée par M. Bouchot, dans son livre sur les *Femmes de Brantôme*.

soubassement plein orné de plaques de marbre, supportent le plafond à caissons. Le pavage est formé également de carreaux de marbre. Au milieu, le portique est voûté ; dans l'espace semi-circulaire compris entre l'extrémité de la voûte et l'entablement, on voit un bas-relief qui représente une lutte entre plusieurs hommes nus. Entre les colonnes on aperçoit une rivière qui serpente dans un paysage accidenté ; à droite, sur une colline escarpée, s'élève un château-fort. Un riche encadrement d'architecture, entièrement doré, fait valoir la douceur des tons de cette miniature ; dans le haut, sur deux bandes noires, on lit cette inscription tirée des Écritures : VERBO DIC TM[1] — ET SANABITUR.

Un charme tout particulier se dégage de cette miniature. Si la disposition originale et inattendue séduit par son étrangeté, les silhouettes noires des deux personnages font paraître encore plus harmonieuses les couleurs violettes et bleues du paysage et de l'architecture.

Ajoutons que cette miniature est encore, de toutes celles dont nous avons eu l'occasion de parler dans ce travail, celle qui a le moins souffert des injures du temps et des mains maladroites des hommes.

Nous retrouvons dans cette peinture, non seulement les qualités de dessin, de composition et de couleur, que nous avons déjà signalées en parlant du *Cicéron* et des *Héroïdes*, mais aussi un certain nombre de détails particuliers que l'artiste avait déjà introduits dans les miniatures de ces deux manuscrits. Il faut noter, d'abord, que la figure de l'homme couché ressemble à celle du grand lansquenet qui est debout, à gauche, dans le *Cicéron ;* ils ont tous deux le nez long et pointu, les yeux petits et nettement dessinés, les lèvres minces et un peu pincées. En ce qui concerne le paysage (qui occupe ici d'ailleurs une place assez faible), nous remarquerons combien le château-fort, bâti sur une colline rocheuse, est semblable à ceux du *Cicéron* et des *Héroïdes*[2]. Mais c'est surtout dans l'architecture que ces analogies sont frappantes. Notons surtout : d'abord, répétée cinq fois, la colonne rouge au chapiteau doré, qui produit ici l'effet le plus heureux ; puis la disposition de ces colonnes au-dessus d'un petit mur bas[3] ; le

[1] Abréviation pour *tantum*.
[2] V. surtout la miniature 17.
[3] V. *Héroïdes*, miniatures, 8, 12, 15, 18.

carrelage en marbres de deux couleurs, pareil à celui de la première miniature du manuscrit de Dresde ; le baldaquin rond avec un rideau relevé et roulé, comme dans la miniature de Didon [1] ; le petit lion doré de la fontaine identique à celui de la miniature de *Médée*. Enfin il faut signaler une répétition particulièrement curieuse : le peintre a représenté ici un bas-relief semi-circulaire qu'il avait déjà peint dans les miniatures 2 et 19 des *Héroïdes* [2]. Mais ce bas-relief, qui représente des hommes nus combattant, n'est pas exactement semblable dans les trois miniatures ; l'artiste paraît s'être inspiré librement d'un modèle dont il nous donne trois variantes assez différentes.

Il ne faudrait pas, toutefois, reprocher à notre miniaturiste ces emprunts qu'il se fait à lui-même ; ce sont là des détails secondaires, et que seul un examen attentif fait découvrir. L'illustrateur des *Héroïdes*, du *Cicéron*, et des *Gestes de la reine Blanche*, demeure au contraire un des enlumineurs qui se sont efforcés avec le plus de succès de trouver des dispositions neuves et originales. Aucun miniaturiste du seizième siècle, peut-être, n'a l'imagination moins paresseuse ; aucun n'a su donner si bien à ses compositions l'aspect et la valeur d'un tableau.

Les manuscrits du *Cicéron* et des *Gestes de la reine Blanche* ne nous font point connaître, eux non plus, le nom de leur enlumineur. Mais ils nous fournissent deux renseignements très importants, qui peuvent nous aider à le découvrir.

Ils nous apprennent, en premier lieu, que le peintre appelé à les illustrer, — c'est-à-dire précisément notre maître des *Héroïdes* de Dresde, — devait être un artiste protégé par la cour de France. En effet, Étienne Leblanc, voulant faire à ses protecteurs des cadeaux qui leur fussent agréables, a dû avoir recours au talent d'un maître célèbre, dont le nom fût connu à la fois de François Ier et de Louise de Savoie.

Un de ces manuscrits nous apprend, en second lieu, l'époque à laquelle il a été exécuté. Dans le titre du *Cicéron*, Étienne Leblanc se qualifie de secrétaire de Louise de Savoie et de Marguerite de Navarre. Or, d'une part, c'est le 3 janvier 1527 que Marguerite devint reine de Navarre par son mariage avec Henri d'Albret ; et, d'autre part, Louise de Savoie mourut le 22 septembre 1531. Donc

[1] V la planche I de notre premier article.

[2] V. la planche II de notre premier article.

ce manuscrit a été exécuté entre 1527 et 1531. Nous connaissons ainsi avec certitude une époque où le maître des *Héroïdes* était en pleine possession de son talent. Cette indication concorde bien avec la date approximative (1530-1540) que nous avions cru devoir assigner au manuscrit de Dresde.

Or, à cette date de 1527-1531, quels étaient autour de la cour de France les peintres et les miniaturistes assez célèbres pour qu'on puisse chercher à retrouver parmi eux le maître, véritablement supérieur, des *Héroïdes* de Dresde ?

Il faut d'abord écarter les artistes appartenant à une génération trop ancienne, ou qui ont dû mourir avant l'époque en question. Tel Jean Bourdichon, qui disparaît en 1520, et dont la facture n'offre d'ailleurs aucune analogie avec celle de notre maître mystérieux. Tel Jean Poyet, contemporain de Bourdichon ; tel encore Jean Perréal. Ce dernier peut, il est vrai, avoir vécu jusqu'au milieu de l'année 1528 ; mais ce serait donc dans les derniers mois de sa vie qu'il aurait prêté le concours de son pinceau à Étienne Leblanc, pour ce manuscrit qui ne peut être antérieur à 1527 ? et il aurait pu, si peu de temps avant sa mort, exécuter avec tant de soin une œuvre si fine et d'un ton si délicat ? La chose semble bien peu probable.

Nous avons également à mettre hors de cause tous les miniaturistes dont la manière est connue et diffère de celle de notre charmant maître : Godefroy le Batave; Jean Clouet (si tant est qu'il faille lui attribuer, comme nous le pensons, les délicieux portraits peints, en médaillons, du tome II de la *Guerre Gallique*); Jean de Montluçon; Jean Pichore, de Paris ; Jacques Plastel d'Amiens; Robinet Testard; et tous les artistes de l'école de Rouen. Notre maître est également distinct des artistes, d'ailleurs remarquables, dont le pinceau a illustré les manuscrits exécutés un peu plus avant dans le seizième siècle, comme les *Heures* de Henri II, le *Psautier* de Claude Gouffier, seigneur de Boisy; le *Recueil des rois de France* de Du Tillet, etc.

En procédant ainsi par voie d'élimination, il nous reste deux noms : Geoffroy Tory et Barthélemy Guetty.

Pour Geoffroy Tory, la question est extrêmement obscure. Nous connaissons Tory comme érudit, comme graveur, comme imprimeur-éditeur ; mais peut-on affirmer qu'il fut un miniaturiste consommé ? N'en serait-il pas de lui comme d'Antoine Vérard,

dont on a voulu faire aussi un enlumineur en même temps qu'un libraire, tandis qu'en réalité il se bornait à avoir un atelier où d'autres travaillaient à ses gages[1]? Ce n'est pas ici le lieu d'aborder une discussion qui demanderait à elle seule un long travail. Bornons-nous à dire qu'il n'y a pas d'impossibilité absolue à ce que Geoffroy Tory soit notre peintre mystérieux ; mais le fait semble bien peu probable.

S'il fallait absolument prononcer un nom, nous inclinerions plutôt vers celui de Barthélemy Guetty.

Barthélemy Guetty était déjà attaché à la maison de Louise de Savoie et de son fils, avant que celui-ci fût devenu roi sous le nom de François I[er]. En 1529 il émarge en qualité de « painctre et varlet de chambre ordinaire du Roy », touchant 200 livres par an. Dès la fin de 1528 il reçoit annuellement en don, « par forme de pention et bienfaict », et « en attendant qu'il soit couché et employé en l'estat des officiers de la maison », la somme relativement élevée de 410 livres tournois. Enfin, en 1532, il arrive à la situation qu'avaient eue Bourdichon et Perréal, avec les gages réguliers de 240 livres tournois, traditionnels pour les peintres du roi, et auxquels s'ajoutaient les gratifications extraordinaires.

D'autre part, il est certa'n que Guetty, tout en s'occupant de grands ouvrages, — en fournissant, par exemple, un projet pour la décoration de la salle du jeu de paume, au Louvre, — était un habile miniaturiste. Vers 1533, François I[er] lui prit, « pour son service et plaisir....... une paire d'Heures historiées de plusieurs histoires (miniatures), faictes de bonnes couleurs », que Guetty dut apporter lui-même, de Tours, à Dijon où était alors le roi.

On pourrait donc sans invraisemblance attribuer à Barthélemy Guetty les enluminures des *Héroïdes* de Dresde, du *Cicéron* et des *Gestes de la reine Blanche*. Tout concorderait en effet : l'époque à laquelle il travaille, sa faveur et auprès de Louise de Savoie, et auprès de François I[er], l'application certaine de son talent à l'illustration des livres. Il n'est pas jusqu'à sa résidence en Touraine, attestée par un document, qui ne puisse être invoquée comme argument : car nous avons constaté dans les *Héroïdes* un

[1] Voir à ce sujet : P. Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits précieux de la collection Hamilton* (extrait des *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, année 1889).

[2] P. Durrieu, *Un grand enlumineur parisien, Jacques de Besançon et son œuvre* (Paris, 1892, in-8, p. 41 et suiv.).

souvenir encore sensible de la vieille école de Tours, celui de Fouquet et de ses imitateurs.

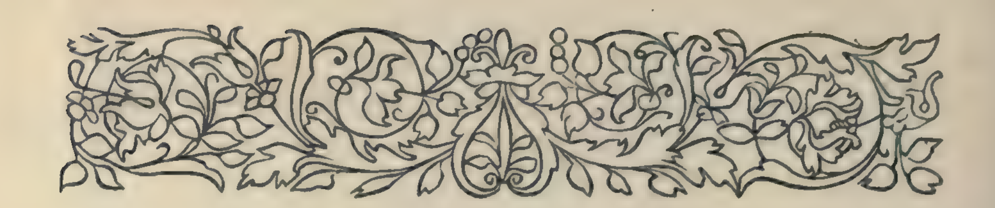
Mais ce ne sont là que des présomptions, et non des preuves. Nous nous hâtons de dire que rien n'autorise à tirer de ces faits une conclusion formelle.

La prudence ne nous permet donc pas d'employer pour notre artiste d'autre désignation que celle dont nous avons fait usage : « LE MAITRE DES HÉROÏDES DE DRESDE ». Mais, sous ce nom provisoire, nous pouvons admirer ses œuvres si délicates, jusqu'ici tout à fait inconnues, et saluer en lui un des représentants les plus intéressants de l'art français sous François Ier.

PAUL DURRIEU

& JEAN J. MARQUET DE VASSELOT.





LE MOIS DRAMATIQUE

Comédie Française : Le *Bandeau de Psyché,* un acte en vers, de M. Louis Marsolleau ; — *Le Voile,* un acte en vers, de M. G. Rodenbach ; — *Les Romanesques,* trois actes en vers, de M. Eugène Rostand.



rès intéressantes les trois pièces en vers de MM. Marsolleau, Rodenbach et Rostand, en cours de représentation à la Comédie-Française. Le spectacle, entièrement consacré aux jeunes, est d'une admirable unité ; ces trois œuvres, délicates dans leur forme, rompant avec la banalité et les vieilles conventions, procèdent d'une même idée inspiratrice : l'amour vit d'illusion, le bonheur des amoureux est fait du romanesque réel ou imaginé de leurs aventures, des qualités idéales qu'ils se figurent posséder et se prêtent mutuellement, de ce bleu dans lequel ils vivent, oublieux de la terre, ainsi que des étoiles invisibles perdues dans les profondeurs sans fin du céleste azur. L'Amour heureux se suffit à lui-même, se contente de croire et d'espérer, jouit des adorables chimères qu'il se crée, sans même se demander si ce sont des chimères. Ne lui ôtez pas son bandeau, ne soulevez pas son voile, ne lui démontrez pas la vanité de son roman, ou son désenchantement le tuera, et il mourra de mort pitoyable, ce délicieux Amour, fils adoré du Rêve et de l'Illusion !

Tel est le thème éthéré sur lequel les trois jeunes poètes ont composé leurs délicates variations.

M. Louis Marsolleau s'est tout simplement contenté de mettre en dialogue la vieille légende de Psyché. Mais avec quelle finesse et quelles poétiques envolées il exprime le dépit de la jeune fille contre l'importun bandeau

qui lui dérobe les traits de son amant. L'Amour lui résiste, lui fait prévoir en vain les dangers auxquels l'expose son désir curieux, condamne par avance son

> besoin de voir et de savoir,
> Besoin d'analyser jusqu'au dégoût les choses,
> De vider des pantins, de disséquer les roses,
> Besoin d'approfondir, quand on pourrait jouir !

Psyché insiste et l'Amour finit par lui céder. Mais l'enchantement tombe avec le bandeau, et tandis que Psyché, en présence d'un homme, se désole, l'Amour lui dit :

> Ton ignorance à fui. Tu nais à la souffrance,
> Tu voulais voir ? Tu vois. Ton regard s'est heurté
> Au désenchantement de la réalité.....

Psyché, dans son dépit, épouse le vieil et laid Xinecles.

La savoureuse poésie de M. Marsolleau nous a semblé perdre de son charme en passant par la bouche de Mlle Muller que l'on entend mal. M. Dehelly est un Cupidon qui manque de légèreté et de grâce, malgré ses ailes ; Mme Amel gronde sa fille volage avec suffisamment de conviction.

Le *Voile* de M. Rodenbach nous fait quitter le pays de la légende et nous transporte à Bruges, dans un intérieur flamand.

Un jeune homme, Jean, a sa tante malade depuis plusieurs mois. Il a fait venir pour la soigner une béguine, sœur Gudule, qui s'est installée dans la maison au grand dépit de Barbe, la vieille servante.

Sœur Gudule est jeune et belle et Jean ne reste pas insensible au charme qui se dégage de la grâce mystique de la religieuse. Un désir surtout l'obsède, celui de voir, de contempler la chevelure de la jeune femme, toujours soigneusement enserrée dans la coiffe que le saint bandeau assujettit invinciblement. De quelle couleur sont ces invisibles cheveux ? le malheureux jeune homme en rêve sans cesse ; un jour, n'y tenant plus, il fait part à la béguine de son désir. Elle lui répond pudiquement :

> A moi-même ils me sont mystérieux, et j'ai
> Le souvenir d'anciens cheveux dont j'ai changé,
> Que vous importe ! Et puis, c'est de l'immodestie,
> Cette coiffe à plis stricts, dont je suis investie,
> Comme un vin qu'on exile, a scellé mes cheveux.

Cependant, dans ce milieu paisible et triste, entre la vieille servante qui se dépite et la vieille tante qui se meurt, les deux jeunes gens ont comme un vague et silencieux échange d'impalpable amour. Ils ne le disent pas ; on le sent seulement, on le soupçonne.

> Mais leur mirage seul se mêle à la surface ;
> Ils vivent séparés en restant face à face.

Et le pauvre Jean rêve sans fin de la chevelure de la béguine qu'il devine ondoyante, avec de magiques reflets sous la coiffe inviolable. Une nuit, il refait pour la centième fois son rêve, tandis que la sœur Gudule s'est retirée dans sa chambre et que la vieille Barbe veille la malade. Mais soudain un cri retentit ; la servante affolée vient annoncer que la tante a rendu le dernier soupir. Gudule, brusquement réveillée, accourt au bruit ; dans sa précipitation elle a oublié la coiffe, et sa chevelure dénouée pend en désordre sur ses épaules....

Enfin Jean voit son rêve réalisé ! Mais la chevelure de sœur Gudule est comme toutes les chevelures ; le voilà désenchanté lui aussi comme Psyché débarassée de son bandeau ; son amour pour la béguine se dissipe avec son illusion, et, résigné, il laisse repartir pour le cloître la jeune religieuse sans essayer de la retenir.

Les vers de M. Rodenbach manquent parfois d'élégance et de souplesse ; ces vers ne chantent pas, ne vibrent pas. On dit des voix blanches, sans timbre, que ce sont des voix belges ; c'est d'une même épithète que je qualifierai la poésie de M. Rodenbach ; il y a là-dedans trop d'humidité, trop de brume ; on sent comme des frissons, on soupire après la lumière et le soleil.

Avouons que le sujet n'était pas d'une gaîté folle ; mais au moins les vers à travers ce mystère, ce silence, cette tristesse auraient dû, par pitié, nous sourire quelquefois. La pièce n'en est pas moins émouvante et d'une délicatesse pénétrante.

Mlle Moreno, M. Paul Mounet et Mme Lerou rendent admirablement cette œuvre d'un sentiment tendre et touchant. Mlle Moreno idéalise délicieusement sœur Gudule ; elle nous apparaît avec des blancheurs diaphanes, et le son de sa voix nous berce comme le souffle du zéphyr. C'est Marie Alacoque descendue d'un vitrail. M. Paul Mounet rêve avec une langueur intéressante de la couleur problématique des cheveux de la sainte femme et jamais vieille servante flamande ne pourrait, en grommelant entre ses dents, nous intéresser autant que Mme Lerou.

Les Romanesques nous ramènent au pays des fleurs, du rire et du soleil. Où est-il ce pays ? ne le demandez pas à la géographie, c'est inutile ; ne prenez pas un ticket de chemin de fer pour vous y rendre, c'est plus que surperflu ; confiez-vous tout simplement avec le poète à l'aile capricieuse de sa fantaisie, vous y arriverez par la voie la plus directe et sans ennui.

Où l'action se passe-t-elle ? Ici et ailleurs, partout et nulle part. Quand ? Hier et demain, toujours et jamais. C'est du roman, du roman si romanesque

> Que l'on aura jamais vu dans aucun roman
> Quelque chose de plus follement romanesque.

ainsi que le dit un des héros de la pièce, le jeune Percinet, l'amoureux fol de Sylvette, une jeune fille qui se costume en bergère de Watteau,

tandis que Percinet porte veste bleue et toque à plume..... Il y a bien pourtant une action, des incidents... ah! oui, par exemple, il y en a des incidents. Oyez plutôt.

Deux voisins ou amis, deux gros propriétaires, à ce qu'il nous asemblé, Pasquinot et Bergamin, l'un père de Percinet, l'autre père de Sylvette, veulent marier les jeunes gens. Comment rendre inévitable cette union? Évidemment en défendant aux deux amoureux de s'aimer. Les deux pères feignent donc entre eux une haine farouche; devant les enfants ils passent le temps à médire l'un de l'autre; il n'en faut pas plus pour transformer Percinet en Roméo et Sylvette en Juliette, et nous voyons dès le lever du rideau nos beaux amoureux échanger par dessus le mur, qui sépare les deux parcs paternels, serments et baisers et même se donner rendez-vous pour le soir.

Joie des deux voisins qui, à cette nouvelle, cherchent de concert un moyen de brusquer le dénouement; ils tombent d'accord pour un enlèvement simulé. A l'heure du rendez-vous fixé par les amants, des spadassins viendront enlever Juliette; Percinet se précipitera à son secours, se battra avec les ravisseurs et triomphant arrachera à leurs mains criminelles cette précieuse proie. La réconciliation des pères et le mariage des enfants seront la conséquence double et imposée de l'héroïsme de Percinet.

Les deux pères, dans une scène adorablement fantaisiste, concluent marché avec un certain Straforel, entrepreneur d'enlèvements dans tous les prix. Quand les pourparlers sont finis, les deux vieillards, ivres de joie, s'embrassent, toujours par dessus le mur mitoyen qui sépare leurs parcs; mais au même instant arrivent les deux jeunes gens; et aussitôt Pasquinot et Bergamin de transformer leurs embrassades en coups de poings et leur amicale conversation en un échange de cruelles invectives. Les enfants abusés se désolent, en tirant chacun de leur côté ces ennemis acharnés par les basques de leur habit. On rit follement.

Néanmoins tout se passe comme il a été convenu. Percinet sauve Sylvette; la réconciliation s'opère, le mariage va s'accomplir.

Mais voici qu'à l'acte suivant, à l'endroit même où s'élevait le mur de séparation, dont il ne reste plus trace, les jeunes fiancés, qui doivent s'unir le soir même, apprennent par la découverte de la facture de Straforel, l'entrepreneur d'enlèvements, qu'ils ont été les victimes d'une abominable mystification. D'ailleurs la vie commune a aigri Pasquinot et Bergamin l'un contre l'autre et fatigués d'entendre Sylvette et Percinet vanter sans cesse leur aventure, ils s'ingénient à les détromper. Eh quoi! se disent alors les jeunes gens, ils allaient se marier ainsi : leur roman était un faux roman; ce rapt n'était pas un vrai rapt; mais alors? Plus d'illusion, plus d'amour! Et Sylvette ne veut plus de Percinet, et Percinet ne veut plus de Sylvette.... Et tandis que Sylvette va attendre chez elle le héros de ses rêves, Percinet fuit le domicile paternel et court chercher aventure à travers le monde...

Au dernier acte un maçon est en train de relever le fameux mur de séparation. Mais ce maçon c'est Straforel dont la facture n'a pas été payée ; il s'est juré de réconcilier les deux amants pour arriver à percevoir son dû. Et il y arrive en exagérant le romanesque d'un enlèvement qu'il propose à Sylvette. Il se présente comme un marquis qui s'est déguisé en maçon pour arriver jusqu'à elle, mais il est un marquis sans fortune et qui ne lui offre qu'une tente et son cœur, avec l'exil et le mépris de la foule par dessus le marché. Non ! c'est trop, dit Sylvette

Du roman, je voulais bien un peu
Comme on met du laurier dedans le pot-au-feu !...
Mais c'est trop ! Je ne puis supporter ces secousses,
Je me contenterai d'émotions plus douces.

Par bonheur, Percinet revient exténué et repentant ; d'accord avec Sylvette, il s'écrie :

La poésie, amour, mais nous fûmes des fous
De la chercher ailleurs lorsqu'elle était en nous.

Le mariage se fait enfin et la facture de Straforel est acquittée.

La pièce a obtenu un succès des plus vifs; les vers sont d'une venue si franche, si alerte, si imprévue, leur carillon sonne si joyeusement des airs si inattendus qu'on en est tout émerveillé, et qu'on prend un plaisir infini à en écouter les capricieuses fantaisies.

La scène ou Straforel mandé par Bergamin énumère les divers genres d'enlèvements est superbe d'aisance et de prestesse poétique :

BERGAMIN

Pour un enlèvement, que prenez-vous, cher maître ?

STRAFOREL

Cela dépend, monsieur, de ce qu'on veut y mettre.
On fait l'enlèvement un peu dans tous les prix,
Mais, dans le cas présent, et si j'ai bien compris,
Il ne faut pas compter du tout. A votre place,
J'en prendrais un, monsieur, là — de première classe !

BERGAMIN, *ébloui*.

Ah ! vous avez plusieurs classes ?

STRAFOREL

Évidemment.
Songez que nous avons, monsieur, l'enlèvement
Avec deux hommes noirs, l'enlèvement vulgaire,
En fiacre, — celui-là ne se demande guère, —
L'enlèvement de nuit, l'enlèvement de jour,
L'enlèvement pompeux, en carrose de cour,
Avec laquais poudrés et frisés, — les perruques
Se payent en dehors, — avec muets, eunuques,
Nègres, sbires, brigands, mousquetaires, au choix !
L'enlèvement en poste, avec deux chevaux, trois,

Quatre, cinq, — on augmente *ad libitum* le nombre, —
L'enlèvement discret, en berline, — un peu sombre, —
L'enlèvement plaisant, qui se fait dans un sac,
Romantique en bateau, — mais il faudrait un lac ! —
Vénitien, en gondole, — il faudrait la lagune ! —
L'enlèvement avec ou sans le clair de lune,
— Les clairs de lune étant recherchés sont plus chers ! —
L'enlèvement sinistre aux lueurs des éclairs,
Avec appels de pied, combat, bruit de ferraille,
Chapeaux à larges bords, manteaux couleur muraille,
L'enlèvement brutal, l'enlèvement poli,
L'enlèvement avec des torches, — très joli ! —
L'enlèvement masqué qu'on appelle classique,
L'enlèvement galant qui se fait en musique,
L'enlèvement en chaise à porteurs, le plus gai,
Le plus nouveau, monsieur, et le plus distingué !

BERGAMIN, *à Pasquinot*

Voyons, que penses-tu ?

PASQUINOT

Hon !... Et toi ?

BERGAMIN

Moi je pense
Qu'il faut frapper très fort, — tant pis si l'on dépense ! —
L'imagination !... avoir de tout un peu !...
Faire un enlèvement...

STRAFOREL

Panaché ?... Ça se peut.

BERGAMIN

Donnez-en pour longtemps à nos jeunes fantasques
Chaise à porteurs, manteaux, torches, musique, masques !

STRAFOREL, *prenant des notes*

Nous prendrons pour grouper ces divers éléments
Une première classe avec des suppléments...

Et le rondel final, n'est-il pas merveilleusement ciselé ? Excusons, dit Sylvette, la pièce en un rondel.

Des costumes clairs, des rimes légères,
L'amour dans un parc, jouant du flûteau...
Un florianesque et fol quintetto,
Des brouilles, d'ailleurs toutes passagères,

Des coups de soleil, des rayons lunaires,
Un bon spadassin en joyeux manteau,
Des costumes clairs, des rimes légères,
L'amour dans un parc, jouant du flûteau.

Un repos naïf des pièces amères,
Un peu de musique, un peu de Watteau,
Un spectacle honnête et qui finit tôt,
Un vieux mur fleuri, — deux amants, — deux frères...

Des costumes clairs, des rimes légères...

Cette adorable fantaisie poétique qui est plus que du Watteau, comme le dit le rondel, mais même du Fragonard, est admirablement jouée par Mlle Reichenberg (Sylvette) qui ne fut jamais plus délicieuse, par M. Le Bargy (Percinet), M. Féraudy (Straforel), MM. Laugier et Leloir (Pasquinot et Bergamin). Il y a dans cette œuvre joviale des délicatesses si fines, des trouvailles de dialogue si exquises, que la représentation et la lecture en sont un délectable régal. Avis aux gourmets.

CAMILLE BAZELET.

La Comédie-Française s'est fait un devoir de donner son concours à l'œuvre du monument que la ville de Pézenas se prépare à élever en l'honneur de Molière. Une représentation a été organisée, dans la salle du Théâtre d'application, au bénéfice de la souscription. C'est le répertoire même de Molière qui a fait à peu près tous les frais du programme, dont la variété a permis au talent de presque tous les artistes de la Comédie de contribuer à l'éclat de cette séance. Le succès, — est-il besoin de le dire ? — a été très vif. L'un des promoteurs les plus actifs de l'hommage que la petite ville languedocienne va rendre à Molière, M. Ch. Ponsonailhe, en a eu sa bonne part avec une causerie, toute de verve et de finesse méridionales, sur Pézenas au temps de Molière, ainsi que M. Got dans une allocution de circonstance. On a applaudi l'agréable fantaisie d'une bluette écrite à cette occasion par M. Jules Truffier, *Muse Lucette*, qui évoque, avec un heureux à-propos, la hardie luronne de *Monsieur de Pourceaugnac*. Mise en musique par M. Vernazobres, elle a été chantée à ravir par Mme Molé-Truffier et M. Carbonne :

— Muse Lucette, où courez-vous ?
Où courez-vous, jupe troussée,
La bouche en cœur et les yeux doux,
La joue humide de rosée ?
— Ce n'est pas vers toi
Que je cours dans la bruyère,
Ce n'est pas vers toi
Que va mon cœur en émoi,
Ni vers toi, ni vers le Roi :
C'est vers mon ami Molière,
Pécaïre ! vers Molière.

— Muse Lucette, bouche en cœur,
Où prenez-vous, si peu farouche,
Tant d'éclat et tant de fraîcheur
Et tant de perles dans la bouche ?
— Ce n'est pas, ma foi !
Dans l'écrin de La Vallière,
Sur les gains de mon emploi,
Ni chez l'orfèvre du Roi :
C'est chez mon ami Molière,
Pécaïre ! chez Molière.

— Muse Lucette, à qui vos yeux
Doivent-ils une splendeur telle ?
Avez-vous pris au fond des cieux
Un peu de l'or qui les constelle ?
— Ce n'est pas de moi,
Ni de moi ni du Grand Roi,
Ni du soleil de Rocroi
C'est de mon ami Molière,
Pécaïre ! de Molière.

— Muse Lucette, votre voix
Éveille au cœur l'oiseau du Rêve ;
Accordez-vous ce luth aux bois,
Aux monts, aux prés ou sur la grève ?
— Je n'ai d'autre voix
Que la flûte familière,
Je n'ai d'autre voix
Que le fifre et le hautbois :
C'est mon rire et mon patois,
Ceux de mon ami Molière,
Pécaïre ! de Molière.

— Muse Lucette, vous cueillez
Coquelicots, bleuets, pervenches.
Pour qui ces trois bouquets mouillés
Vont-ils tomber de vos mains blanches ?
— Ce n'est pas pour toi
Qu'est la couronne de lierre,
Ce n'est pas pour toi
Que va tinter le beffroi :
C'est pour Molière et pour moi,
La Lucette de Molière,
Pécaïre ! de Molière.

« Ce qui ne vaut pas d'être dit, on le chante », affirme-t-on souvent : convenez que tel, du moins, n'était point le cas de ces jolis couplets.





LE IIIe CENTENAIRE

DE

NICOLAS POUSSIN

La petite ville normande des Andelys a tenu à honneur de célébrer par une fête artistique le trois-centième anniversaire de la naissance de Nicolas Poussin. C'est au mois de juin 1594, en effet, que vit le jour, dans une chaumière, aujourd'hui disparue, des Andelys, le plus grand des peintres de notre pays, le maître dans l'œuvre duquel, — ainsi que l'écrivait ici même, l'an dernier, au cours de ses *Essais sur l'histoire de la peinture française,* notre vénéré collaborateur, le marquis de Chennevières, — « se condense la plus haute expression du génie français ». Déjà, en 1851, un premier hommage avait été rendu à la mémoire du Poussin par sa ville natale, en lui élevant une statue. C'est autour du bronze de Brian qu'a été fêté également le troisième centenaire du grand artiste.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts s'était fait représenter à cette solennité par M. Roger Marx qui a prononcé le discours suivant :

Voici bientôt vingt années, Florence conviait les artistes, les penseurs à fêter Michel-Ange, et l'Italie toute entière trouvait dans la célébration de ce centenaire un regain d'honneur et de lustre. Il appartenait à notre pays de revendiquer, avec un égal orgueil,

la même justice et le même hommage pour Nicolas Poussin. Outre que c'est le devoir d'une république d'entretenir le culte des gloires qui rendent la patrie plus chère, il existait pour le père de l'Ecole française une tradition à maintenir, un exemple à suivre, l'exemple d'un long passé de reconnaissance envers cette grande mémoire. En 1851, la statue de Brian évoquait pour jamais aux regards la ressemblance du Poussin ; depuis, son esprit revit dans un monument aussi définitif, aussi durable, élevé par un maître de la critique, par le mieux renseigné et le plus ardent défenseur de l'art national, par votre compatriote Philippe de Chennevières. Maintenant, la même pensée fidèle, la même piété du souvenir nous a attirés au lieu de naissance de Nicolas Poussin ; il y a trois siècles, ses yeux se sont ouverts ici à la lumière ; ici sa vocation s'est éveillée ; ici s'est fondée sa renommée immense ; c'est bien aux Andelys que devaient se retrouver, à cette date anniversaire, les admirateurs de son génie et tous ceux qui savent confondre dans une religion unique l'art et la France.

Nulle existence n'est mieux connue que celle du Poussin ; nulle n'a été plus souvent dite et nulle ne fut plus simple ; mais, comme l'œuvre du maître, sous les dehors de la simplicité, elle cache l'enseignement des plus fortes et des plus profitables leçons. Les faits s'y succèdent avec logique, comme régis par une volonté supérieure ; Poussin ne se plie pas aux évènements, il leur commande ; en dépit des traverses, des entraves sans cesse renaissantes, sa carrière est l'accomplissement strict de son dessein. La promesse du faste, l'attrait du succès ne savent pas le troubler ; il vit et il peint comme il l'entend, selon un idéal très particulier, tout individuel. A ces signes, à ce tempérament énergique, armé pour la résistance et résolu à triompher, reconnaissez le généreux sang normand et rendez justice à ses rares privilèges. Or, donc tout paraît aller à l'encontre des projets de Poussin, et toujours ces projets s'exécutent ; dès la première heure, après les essais tentés ici sous la direction de Quentin Varin, Rome obsède son esprit ; à deux reprises, il se met en route, sans parvenir au terme du voyage, tant sa santé est débile et sa pauvreté grande ; pourtant il finit par atteindre la ville des Césars et par s'y établir à sa guise ; on voudra l'arracher à son volontaire exil ; on le ramènera en France ; Louis XIII le nommera son premier peintre, le surintendant de ses travaux ; peine perdue ! rien ne vaut pour Nicolas Poussin « la douceur et la paix de sa petite maison » ; deux années ne se sont pas écoulées à Paris qu'il regagne sa chère demeure du Mont Pincio pour ne plus la quitter jamais. Ainsi éclate la fermeté de ce caractère, inaccessible à la vanité de la fortune et des honneurs, assez bien trempé pour ne priser que la satisfaction de sa conscience et que la liberté.

L'indépendance étant la marque souveraine de cette fière nature, l'œuvre devait se jouer des influences ambiantes, trancher sur le maniérisme des écoles en vogue des deux côtés des Alpes. Contre le goût affadi de ses contemporains, Poussin n'a pas craint de s'inscrire en faux et de réagir ; quand la virtuosité du métier était la préoccupation exclusive, il a osé s'élever au nom des droits de l'intellect, créer un art d'exception, un art protestataire, et pour cela il a bien mérité de prendre rang, selon l'équitable constatation d'Eugène Delacroix, parmi les novateurs.

Si Poussin a pu vivre à Rome et se garder pur de tout italianisme, de même il lui a été donné de se former à l'école de l'antiquité et de s'imposer comme le plus moderne d'entre nos peintres. Librement il s'est choisi pour éducateurs ceux dont il se rapprochait par ses mâles aspirations, ceux dans lesquels il reconnaissait des familiers de son rêve et des égaux ; jusqu'à Poussin, l'étude de l'antique aboutit à une copie servile ; on le reproduit à la lettre, sans en comprendre l'esprit ; le premier, Poussin a pénétré le véritable sens de l'art grec et romain, et dans son œuvre il ajoute à la sérénité du génie païen le tourment de l'âme chrétienne. Telle fut aussi la règle suivie par les écrivains du dix-septième siècle, qui sont l'honneur de nos lettres nationales, et, entre tous, par Pierre Corneille, le compatriote du Poussin et le vôtre, messieurs. A l'entrée dans la vie, on considère ces grands esprits avec effroi sinon avec irréflexion ; les histoires qu'ils évoquent semblent si lointaines et la jeunesse vise tant à l'immédiat ! Plus tard seulement la conviction s'acquiert qu'il n'est point d'âge pour les sujets, qu'un inventeur sait toujours les recréer, les renouveler ; le nom de clas-

sique, tenu d'abord en défiance, devient alors la qualification exceptionnelle, suprême, réservée à ceux-là seuls qui ont pu donner une forme personnelle et définitive à la pensée française.

La mythologie, la Bible, l'histoire, voilà les sources d'inspiration auxquelles Poussin a coutume de puiser ; mais il en va de ses ouvrages comme de ceux de Corneille, ils appartiennent à tous les temps. La conception, la plus simple et la plus logique qui se puisse imaginer, est à la fois très élevée et très humaine, très intellectuelle et très pittoresque, j'entends qu'il y a relation constante entre la signification morale et l'expression plastique, que l'arabesque des lignes et la valeur des tons s'accordent à préciser l'esprit de la composition. Le lien n'est pas moins absolu qui unit les personnages entre eux ou les figures avec le cadre. Rappelez-vous plutôt les vastes campagnes parmi lesquelles Poussin déroule souvent ses représentations animées ; la nature s'associe au drame, elle prépare les événements ou elle les accompagne, elle baigne la scène de tristesse ou de calme, elle désole ou elle rassérène. Longtemps avant Amiel, Poussin a professé que « tout paysage est un état d'âme ». Sa peinture est l'expression concrète, l'expression longuement raisonnée et mûrie de son moi ; le format restreint de ces admirables synthèses d'art et de pensée n'empêche pas que vous puissiez varier à votre gré l'échelle de chaque composition, la grandir à la taille de la *Procession des Panathénées* ou du *Jugement dernier,* car chacune contient en elle la substance de ces décorations sublimes, orgueil et consolation de l'humanité.

Phidias c'est la Grèce, Michel-Ange c'est l'Italie, Poussin c'est le génie même de la France. On trouve résumées chez lui, dans leur expresion la plus haute, les qualités essentielles de l'esprit et du goût de notre race, la clarté et la mesure, l'élégance et la force, la précision de l'idée et la noblesse de la forme. Tout aboutit à Poussin et tout en découle. Les évolutions ont pu se succéder, les esthétiques se combattre, sa suprématie plane audessus des divergences d'école ; il a mis d'accord les anciens et les modernes, les romantiques et les naturalistes ; Ingres, Delacroix se sont réclamés de lui avec la même humilité et la même dévotion ; aujourd'hui, s'il arrive de célébrer quelque artiste d'élection, Corot ou Puvis de Chavannes, notre joie s'accroît de ce que nous reconnaissons chez lui la tradition du Poussin, et c'est à la survivance du maître normand que nous applaudissons. Jamais on n'a mieux compris la philosophie du poète, la majesté du peintre ; jamais on n'a défini avec une plus exacte conscience la portée de l'œuvre, et pourtant le dix-neuvième siècle transmet sans crainte à la postérité la destinée du Poussin ; il est assuré que les temps à venir ne pourront qu'accroître sa gloire, et qu'elle se perpétuera à travers les âges, dans la fleur de sa jeunesse et de son éclat, radieuse et dominatrice, ainsi que l'éternelle Beauté.

La Société des artistes français avait délégué, pour la représenter à cette commémoration du plus grand des peintres français, l'un des membres de son comité, M. Tony Robert-Fleury. Ce dernier, en prononçant l'éloge du Poussin, s'est attaché surtout à montrer l'influence qu'il a exercée sur l'École française. D'abord, il a parlé de l'attrait que durent avoir pour le maître Rome et l'Italie :

C'est là qu'il faut suivre le Poussin, c'est là qu'il se révèle et qu'il montre sa grande personnalité. Les bruits du dehors ne l'affectent pas, les évènements politiques ne le touchent qu'autant qu'ils viennent troubler ses profondes méditations ou blesser l'amour de la patrie qu'il n'oubliera jamais. Tout entier à ses pensées, à ses contemplations, il se livre à son art. Doué d'une raison supérieure, d'un esprit philosophique très profond, il étudie les maîtres de la Renaissance, Michel-Ange, Raphaël, puis les trésors de l'antiquité que l'on vient de mettre au jour et qui sont encore bien peu connus en Europe. Rome le captive par ses souvenirs historiques, par ses chefs-d'œuvre ; il se livre tout entier à ses émotions.

Ce ne sont pas seulement les œuvres colossales des grands maîtres, des Michel-Ange, des Raphaël, qui le passionnent, c'est la nature, les monuments, la grandeur du paysage. Il fait tous les soirs des promenades sur le Pincio, sur les rives du Tibre, contemple les belles et majestueuses lignes de la campagne romaine et des montagnes de la Sabine dont les grandes ombres descendent dans les plaines. Il rentre alors dans Rome, toute dorée des derniers reflets du soleil couchant, et l'âme toute remplie de ses rêves d'artiste, il se recueille et pense au travail du lendemain. Travail fécond qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre.

Les tableaux du Poussin ont une place à part dans l'histoire de l'art et un caractère particulièrement français. Ses compositions sont d'une clarté saisissante et profondément pensées. Elles ont quelques-unes des qualités de la langue du XVIIe siècle, la noblessse, la pureté, l'élégance. On retrouve les mêmes qualités d'ordre et de majestueuse grandeur dans ses paysages où il a introduit avec tant de bonheur la figure humaine.

Il répond ainsi à une des préoccupations des artistes de notre temps qui ont cherché également à placer les figures dans le paysage. Si la recherche pittoresque du plein air, de la lumière était dans une certaine mesure négligée par lui, on sentait une observation minutieuse et persévérante des proportions de la figure humaine dans le cadre où il la plaçait. Nous avons pu voir dans Millet les mêmes recherches, les mêmes efforts et les mêmes tendances philosophiques. Nous ne pouvons nous empêcher de voir un certain rapproche-entre les *Bergers d'Arcadie* et l'*Angelus*. Un de nos plus grands paysagistes, un de ceux qui ont acquis la plus légitime renommée, Corot, professait pour le Poussin la plus grande admiration. Dans les nombreuses études que cet artiste fit pendant ses séjours prolongés en Italie, il est difficile de ne pas reconnaître l'influence du Poussin. Plus tard Corot se modifie, trouve une note personnelle d'une grâce et d'une poésie adorable, et cependant, malgré ces modifications sensibles, il gardera, dans certaines de ses œuvres et parmi peut-être les plus importantes et les plus belles, un caractère de grandeur qui lui vient certainement de l'étude toute particulière qu'il avait faite de l'œuvre du maître qui nous occupe...

Le côté philosophique de cette œuvre convient essentiellement à l'esprit français qui, s'il s'élève parfois à de véritable hauteurs, observe néanmoins toujours certaines règles de pondération, de bon sens, de sagesse. Quand on songe à l'enthousiasme, à la grandiose imagination de Delacroix, on ne peut, sans quelque étonnement, lire les pages émues qu'il a écrites sur le Poussin. C'est que Delacroix sentait la nécessité des fortes études et que son imagination ardente, ses apirations sublimes ne lui faisaient pas oublier les lois du raisonnement et d'une saine philosophie.

En dehors de cette action directe sur une grande partie des artistes modernes, le Poussin a encore aujourd'hui une influence considérable sur l'enseignement. Il est en réalité le véritable fondateur de l'École de Rome, non qu'il en ait été le premier directeur, mais parce qu'un concours de circonstances et l'exemple de sa vie ont attiré l'attention de l'État sur les ressources que l'on pouvait tirer des richesses artistiques de l'Italie...

A la fin de ce siècle où tout semble troublé, l'art, lui aussi, paraît chercher des voies nouvelles. Le désir de nouveauté, les théories confuses, toutes les audaces se font jour. Il est loin de notre pensée de blâmer ceux qui cherchent, mais nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver une certaine jouissance à voir repasser sous nos yeux la vie calme et sereine du peintre des Andelys, de considérer cette existence de penseur solitaire, de travailleur infatigable. Il me semble, pour un moment, que cette agitation fiévreuse dans laquelle nous vivons se calme et que l'on voit plus clairement le but à atteindre. Ne nous privons donc pas des grandes traditions qui font les grands artistes et rendons une fois de plus hommage au Poussin pour nous avoir appris tout ce que l'on pouvait tirer de l'exemple des anciens. Ne nous laissons pas égarer par les apparences trompeuses, bannissons la routine, tout ce qui est convenu, mais reconnaissons aussi qu'aujourd'hui même, quand nous saluons un véritable talent, une réelle originalité, nous retrouvons toujours dans ce qui nous émeut et nous charme comme un parfum d'art qui ne nous est pas tout à fait inconnu, en un mot la grande tradition des maîtres.

D'autres orateurs ont, en termes excellents, également rappelé la vie du Poussin ou exalté son œuvre. L'un d'eux, M. Coutil, a exprimé le vœu qu'une plaque commémorative, une stèle de pierre ou de marbre fût placée sur les ruines du Clos-Poussin, comme on désigne aux Andelys l'emplacement de la modeste chaumière qui fut le berceau de Nicolas Poussin. Dès 1851, ainsi que l'a rappelé M. Louis Passy au banquet qui a suivi la cérémonie du centenaire, on y avait déjà songé : l'allocution du député des Andelys nous donne même de curieux détails sur ce sujet et aussi sur la mystérieuse disparition du document authentique établissant le lieu de naissance du peintre :

Le Poussin est né à Villers-sur-Andelys ; nos contemporains en ont eu la preuve dans les mains. Le registre des baptêmes de Villers a longtemps figuré dans les archives de la mairie. Il a disparu. Nous avons sur ce sujet disserté l'année dernière dans une des séances de l'Association normande. Les uns prétendirent que l'absence de ce registre remonte au temps où M. de la Rochefoucauld, sous-préfet des Andelys, essaya l'histoire de notre arrondissement. D'autres, au contraire, soutinrent l'avoir vu au moment où la statue du Poussin fut inaugurée sur la place des Andelys. C'était en 1851. Je crois, en effet, j'espère que ce registre, qui serait aujourd'hui le fondement, le titre même de notre centenaire, n'a pas été dérobé. Il a été prêté, il gît inconnu entre les mains d'une personne innocente qui ne connaît pas le trésor qu'elle possède. L'heure est venue de dire bien haut que les droits de la ville des Andelys sont imprescriptibles, que ce précieux registre doit être restitué à son propriétaire, et peut-être mon appel sera-t-il entendu.

Le Poussin est donc né à Villers. Si nous n'avons point le livre, au moins nous avons la terre. La constante tradition a désigné le champ où s'élevait en 1594 l'humble demeure de ses parents. Lors de l'inauguration de la statue que vous admirez sur la place des Andelys, et dont le modèle fut dessiné par Ingres pour le statuaire Brian, les peintres les plus illustres du temps honorèrent de leur présence cette belle cérémonie. Quelques-uns, Horace Vernet, Léon Cogniet, Couder, voulurent faire au Clos-Poussin un pieux pèlerinage. L'heureux propriétaire de ce clos désormais célèbre, mon père, M. Antoine Passy, les accompagna. Léon Cogniet rapporta un dessin que possède encore mon ami, M. Désiré Coutil. Il est donc tout naturel qu'au nom de notre société des Amis des Arts, mon confrère M. Léon Coutil ait exprimé tout à l'heure le vœu que, sur ce coin de terre où n'existent même plus les débris d'une habitation, une stèle fût élevée pour apprendre aux passants le lieu de la naissance du Poussin. Peut-être ne savait-il pas qu'entre les illustres visiteurs ou témoins de la fête de 1851 cette question fut débattue et ne put être tranchée. Chacun inventa un projet qu'il trouvait le seul bon. Quelques-uns souhaitaient qu'on élevât un monument dans le style des tombeaux romains ; mais les autres, en plus grand nombre, se contentaient de la statue des Andelys, et tenaient que l'absence de tout monument devait régner par un saisissant contraste sur l'emplacement de la maisonnette où Nicolas Poussin ouvrit les yeux à la lumière du jour. Aujourd'hui, je ne veux rien dire : mais je réfléchirai.

Il faut convenir, à la louange du pays natal du Poussin, que la mémoire du grand peintre semble bien y avoir été en honneur de tout temps. Ainsi, en 1799, on s'employa à lui élever un monument dont le plan comportait une partie architecturale assez

importante, composée par Harou. La statue était l'œuvre de Jullien et représentait le Poussin demi-nu. Une telle conception sculpturale n'avait, en somme, rien d'étrange, mais on n'en saurait dire autant du commentaire qu'en donnait l'un des biographes du sculpteur. Voici comment il prétendait expliquer l'intention de ce dernier : « Pour échapper à la sécheresse du costume moderne, Jullien avait supposé que le Poussin, depuis longtemps établi à Rome, avait pris l'habitude de coucher nu en été. Ayant conçu, la nuit, une idée heureuse pour le *Testament d'Eudamidas,* il se lève aussitôt, se couvre de son manteau et fixe cette idée chérie. »

Bien que Jullien eût terminé le modèle de la statue, le monument projeté ne put être exécuté faute d'argent.





CHRONIQUE



os lecteurs connaissent déjà le nom et le but de la Société d'études italiennes, fondée par l'initiative de son secétaire, M. Charles Dejob, et présidée par M. Jules Simon. Cette société n'a pas de budget ; elle possède une qualité rare, c'est d'être gratuite. Créée depuis quelques mois seulement, elle a déjà pour adhérents un grand nombre de membres de l'Institut, du Collège de France, de la Sorbonne et des Universités françaises et italiennes. En moins de trois mois, elle avait réuni cinq cents membres et les adhésions continuent d'affluer[1]. Il y a là un grand mouvement qui plane bien au-dessus des questions purement politiques et des malentendus internationaux.

Le mode d'action de la Société d'études italiennes consiste uniquement, au moins jusqu'à l'heure présente, dans des conférences.

Pendant les mois d'été la société se repose ; elle reprendra à la rentrée des cours son œuvre de propagande orale. Mais elle a déjà montré sa vitalité par une série de conférences qui ont eu lieu les unes à la Sorbonne (amphithéâtre B) les autres au Cercle Saint-Simon. Et ceci nous est une occasion pour rappeler celle que notre collaborateur, M. Durand-Gréville, a faite sur la *Joconde*, et dont nous sommes très aise de pouvoir donner un résumé, en raison de l'intérêt tout spécial que présente un tel sujet pour les lecteurs de l'*Artiste*.

[1] Les personnes qui voudraient envoyer leur adhésion ou faire des conférences n'ont qu'à s'adresser à M. Ch. Dejob, 80, rue de Ménilmontant, à Paris.

M. Durand-Gréville a raconté le peu que l'on sait sur Mona Lisa, mariée en 1495 au seigneur Francesco del Giocondo et dont le portrait, commencé en 1503, fut laissé « inachevé », dit Vasari, en 1507.

Le conférencier a cité les passages des manuscrits de Léonard de Vinci qui montrent que l'éclairage de nos ateliers actuels a été inauguré par ce grand artiste. Prenant comme thème le chef-d'œuvre du maître, il s'en est servi pour dégager les conditions nécessaires du grand art, dans l'ordre approximatif, bien entendu, de leur importance relative : vérité et simplification de la forme, unité du ton (ou de la nuance de couleur), qualité rare et distinguée du ton ; unité de chaque valeur (claire ou foncée) ; harmonie des valeurs ; harmonie des tons (couleurs).

Il a discuté ensuite certaines définitions courantes, très vagues avec une apparence de précision : selon lui, il n'y a pas plus contradiction, ni même indépendance absolue, entre la ligne et la couleur, qu'entre l'harmonie et la mélodie, qu'entre l'idéalisme et le réalisme.

Reprenant le texte de Vasari, examinant de près l'original et diverses copies, — particulièrement celle du musée de Quimper, fort intéressante pour l'histoire du tableau, — il a fait un essai de restitution de la *Joconde* primitive, très différente de l'œuvre actuelle par l'aspect général et par certains détails. Dans le portrait de Mona Lisa, au moment où il sortit des mains de l'artiste, le ciel était d'un bleu fin, clair et doux, analogue à certains ciels d'Henner et de Corot ; le visage était d'une grande fraîcheur, avec un incarnat assez vif sur les joues, des narines rosées, extrêmement délicates, les globes des yeux, brillants et humides, reflétant vivement la lumière du ciel, les sourcils rares, mais visibles, les cils dessinés un à un, avec leur changement de direction selon la courbure de la paupière, « comme dans la nature même », dit encore Vasari.

Léonard a donc fait, dans cet ouvrage, un prodigieux effort pour se rapprocher, autant que cela est humainement possible, de la réalité même ; mais il avait choisi, comme réalité, un modèle merveilleusement noble et délicat, dont le regard et le sourire ont déjà inspiré bien des belles pages.

M. Durand-Gréville, en employant ici ses procédés habituels d'investigation pour retrouver l'état primitif de l'œuvre qu'il étudiait, n'a pas eu un instant l'idée que les transformations dont il s'agit aient diminué la valeur artistique de cet ouvrage. Il regarde la *Joconde*, même dans son état actuel, comme le chef-d'œuvre le plus extraordinaire qui soit sorti de la main d'un artiste. Il considérerait d'ailleurs comme un véritable sacrilège la seule idée de la possibilité d'un nettoyage quelconque de cette merveilleuse peinture, aujourd'hui incroyablement craquelée non seulement dans le vernis qui la couvre, mais dans sa substance même. Il croit seulement que l'on obtiendrait de curieuses révélations si l'on enlevait, — sans même pénétrer jusqu'à la peinture, — les neuf dixièmes de l'épaisseur énorme du vernis qui recouvre la *Joconde* du musée de Quimper. Celle-ci, sous le vernis, est restée très près de l'état primitif de l'original qu'elle reproduit fidèlement.

La conclusion générale du conférencier a été que Léonard, comme tous les idéalistes véritablement grands, fut en même temps un grand naturaliste, et qu'il fut même, sans aucun paradoxe, le plus grand de tous les naturalistes, si l'on prend ce mot dans son accception la plus large et la plus philosophique.

Ce rapide résumé ne saurait donner, dans sa sécheresse, une idée exacte de la forme attrayante et pleine de saveur que M. Durand-Gréville a su mettre dans l'exposition de son sujet et la discussion de sa théorie : cette intéressante conférence a été parfaitement compréhensible même pour les auditeurs qui ne sont pas esthéticiens et auxquels les subtilités de l'art pur sont le moins familières.

Il a été donné lecture, à l'Académie des Beaux-Arts, des décrets présidentiels approuvant les récentes élections de MM. Théodore Dubois et Marqueste. Les nouveaux académiciens ont été ensuite introduits dans la salle des séances, et le président, après leur avoir adressé quelques paroles de bienvenue, les a invités à prendre place parmi leurs collègues.

L'Académie a présenté au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sur l'invitation de ce dernier, la liste des candidats parmi lesquels il doit choisir le lauréat, ancien prix de Rome, pour composer la musique d'un ouvrage en deux actes, opéra ou ballet, qui sera représenté sur la scène de l'Académie nationale de musique et de chorégraphie, soit l'Opéra. Cette liste de candidats comprend : en 1re ligne, M. Lenepveu ; en 2e, M. Rousseau ; en 3e, M. Hue ; en 4e, M. Pierné, et en 5e, M. Charpentier.

Les prix suivants ont été décernés par l'Académie des Beaux-Arts : prix Desprez, à M. Ernest Dubois, pour son groupe, le *Pardon,* exposé au Salon ; prix Piot, à M. Eugène Carlier, pour son étude d'enfant, *Destructeur,* exposée au Salon ; prix Kastner-Boursault, partagé entre MM. Albert Soubies et Charles Malherbe, pour leur *Histoire de l'Opéra-Comique,* d'une part, M. Julien Tiersot, d'autre part, pour son livre, *Rouget de l'Isle, sa vie et son œuvre,* et encore divers autres ouvrages de littérature musicale ; prix Brizard, à M. Amédée Buffet pour son tableau, *Soir d'été,* exposé au Salon ; prix Maxime David, à Mlle Gabrielle Debillemont pour la série de ses miniatures exposées au Salon.

Le prix Bordin n'ayant pas été décerné à l'unique mémoire envoyé au concours dont le sujet était une *Histoire de la gravure en médailles,* l'Académie, ainsi qu'elle y est autorisée par le fondateur, attribuera les arrérages disponibles à ce jour au meilleur ouvrage sur l'art paru dans ces deux dernières années. L'Académie a nommé, à cet effet, une commission mixte qui sera chargée de présenter des candidats.

A l'une de ses dernières séances, M. Germain Bapst a donné lecture à l'Académie d'un mémoire dont il est l'auteur, sur les origines du musée d'artillerie et la collection d'armes et armures de Chantilly. Ce mémoire

fait connaître comment le musée d'artillerie, créé par la Convention, fut, au début, composé par des collections d'armes confisquées aux émigrés et principalement aux princes de Condé, dont la salle d'armes, à Chantilly, passait pour être la plus belle en Europe au dix-huitième siècle. C'est de cette dernière collection que proviennent l'armure dite de Jeanne d'Arc, l'armure « aux lions », l'armure dite de Renaud de Montauban, celle de Crillon, celle dite de Louis XI, etc.

Plus tard, les conquêtes de la Révolution et de l'empire augmentèrent notre musée militaire. Pichegru fit don au musée d'artillerie des magnifiques armes de parement du stathouder de Hollande attribuées à Benvenuto Cellini. Bonaparte expédia de Turin la fameuse armure de Philibert-Emmanuel, et le même général, devenu empereur, envoya de l'Ambras, où ils étaient conservés par les empereurs d'Autriche, les harnais de guerre et les armures de François Ier, des Guise et des Montmorency.

Une proposition a été déposée à la Chambre des députés par M. Joseph Reinach pour l'organisation d'une « Caisse des musées ». C'est là un projet déjà ancien et dont la réalisation est vivement souhaitée depuis longtemps. La nouvelle proposition de M. Reinach amènera-t-elle enfin une solution définitive ? Il faut l'espérer. Voici, en attendant, l'économie de sa proposition, peu différente, on va le voir, des divers projets antérieurs :

La Caisse des musées nationaux est chargée de pourvoir aux acquisitions d'œuvres d'art destinées aux musées de l'État et qui ne pourraient être effectuées sur les crédits annuels alloués par la loi de finances.

La Caisse des musées constitue un établissement public et peut recevoir des dons et legs. Elle est gérée par la Caisse des dépôts et consignations et administrée par un comité de 16 membres dont 4 sénateurs, 4 députés, le directeur des Beaux-Arts, le directeur des Bâtiments civils, le directeur des Musées nationaux, etc.

Les ressources de la caisse se composent : 1° des fonds à provenir des donations et legs faits à la caisse des musées ; 2° des dons et souscriptions individuelles ou collectives versés à la caisse à titre d'offrande ; 3° de toutes autres ressources qui pourraient être ultérieurement affectées à la caisse des musées ; 4° des intérêts des fonds placés.

Les acquisitions sont faites par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, après avis d'une commission dite « des acquisitions » ainsi composée : le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le directeur des Musées nationaux, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, quatre sénateurs, quatre députés, cinq membres élus par l'Académie des Beaux-Arts, vingt membres nommés également par décret et choisis parmi les personnes que désignent leurs travaux ou leurs connaissances spéciales.

Aucune proposition d'achats ne peut être portée devant la commission dite des acquisitions, qu'après avis du conservateur du musée ou du dépar-

tement intéressé, qui prend part, avec voix délibérative, aux séances de la commission.

Les sommes résultant des donations et legs dont l'emploi n'aura pas été spécifié par les donateurs seront placées en rentes sur l'État immatriculées au nom de la caisse et inaliénables. Les dons et les souscriptions individuelles ou collectives versés à titre d'offrande et toutes les autres ressources quelconques de la caisse pourront être placés en rentes sur l'État ou en valeurs du Trésor : leur aliénation ne pourra être autorisée qu'en vertu d'un décret rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, après avis du comité d'administration.

Le musée du Louvre vient d'acquérir à une vente d'œuvres de Carpeaux : le projet en plâtre du groupe de la *Danse ;* trois maquettes en terre cuite : *Vénus captivant l'Amour, une Naufragée* et *Paul et Virginie ;* outre ces sculptures, des dessins de *Napoléon III dans son cercueil*, d'un *Portrait d'un médecin de campagne* et de deux cadres sur les *Coulisses de l'Opéra*.

Mlle Valentine de Lamartine, nièce du grand poète, décédée récemment, a fait les legs suivants : au musée de Versailles, le buste en bronze de Lamartine, par le comte d'Orsay, pour qu'il soit mis en lieu et place de celui que le musée possède, « qui est en marbre est si inexact comme ressemblance qu'il faut le faire disparaître » ; à la Chambre des députés, le buste en marbre de Lamartine, par Adam Salomon (le buste semblable est à Washington, dans la salle du Congrès) ; à la Bibliothèque Nationale, le manuscrit de l'*Histoire des Girondins* et celui de la *Restauration*, écrits de la main de Lamartine.

On vient d'inaugurer à Troyes un musée d'art décoratif. La création de cette nouvelle secion est due à l'initiative de M. Piat, sculpteur ornemaniste, qui, à l'exemple de MM. Paul Dubois et Boucher, a fait don à sa ville natale des modèles de ses principaux ouvrages. En rappelant la carrière de M. Piat et en faisant l'éloge de la louable pensée qui l'a guidé dans la fondation d'un musée d'art décoratif, le représentant du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Roger Marx, s'est exprimé en ces termes :

Il est bien de ce coin de terre qui nous a donné Girardon et Simart, Paul Dubois et Boucher, et la sympathie reconnaissante de l'avenir ira, comme la nôtre, à celui qui s'est efforcé de nous faire les jours plus doux, meilleurs, en répandant autour de nous des occasions de jouissance esthétique, en n'offrant rien à notre regard, à notre usage que l'art n'ait relevé du prestige de la beauté.

Un si fier résultat, l'éclat d'une réputation toujours grandissante, n'auraient semblé à M. Piat qu'une satisfaction égoïste et stérile, si son long labeur n'était pas devenu une source d'enseignement, s'il n'avait pas mis ses efforts au service d'une idée, d'un progrès ; après avoir honoré grandement les arts décoratifs, il s'est proposé d'apprendre à les aimer, à les cultiver ; il a voulu diriger vers eux les vocations indécises ou égarées et, pour cela aussi, il a offert son œuvre en exemple. C'est là, messieurs, une pensée à laquelle l'État a le devoir d'applaudir car elle s'accorde à merveille avec toutes les initiatives prises, avec tous les réformes poursuivies depuis vingt années...

Par un récent arrêté, M. Agache, artiste peintre, a été nommé conservateur général des collections du palais des Beaux-Arts, de Lille. M. Marcel Nicolle, ancien élève de l'école du Louvre, a été nommé conservateur général adjoint du même musée.

M Coutan, statuaire, ancien prix de Rome, est nommé professeur aux cours du soir de l'école des Beaux-Arts, en remplacement de M. Barrias, nommé précédemment professeur chef d'atelier.

MM. Barrias et Marqueste sont nommés membres du conseil supérieur d'enseignement de l'école des Beaux-Arts.

La commission du budget de la Chambre des députés a désigné M. Trouillot comme rapporteur du budget des Beaux-Arts, en remplacement de M. Georges Leygues, devenu ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Au Conseil municipal de Paris, M. Quentin-Bauchart a déposé la proposition suivante, qui a été renvoyée à la commission municipale de l'Exposition universelle de 1900 :

Considérant que le palais de l'Industrie est dans un état de délabrement qui nécessite des réparations urgentes ;

Que, d'un aspect antiartistique, il ne répond plus aux progrès de l'art moderne ;

Que, cependant, son utilité est incontestable ;

Le Conseil délibère :

Il y a lieu de créer une entente entre la ville de Paris et l'État, pour la transformation ou la reconstruction du palais de l'Industrie dans les proportions actuelles ;

A cet effet un concours sera institué, auquel pouront prendre part tous les architectes, ingénieurs et sculpteurs français.

Voici la nomenclature des ouvrages des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, compris dans les envois de cette année :

Architecture. — De M. Sortais (4e année), la restauration du *Canope de la villa Hadrienne ;*

De M. Pontremoli (3e année), la restauration de l'*Arc de Trajan à Ancône,* et une série d'aquarelles : *Loge du conseil* à Vérone, *Tombeau de Gattamelata* à Padoue, *Tombeau de la fille du Colleone* à Bergame, le *Port d'Ancône* et le *Lion de Florence ;*

De M. Eustache (2e année), le *Tombeau du doge Vendramin*, le pavé de mosaïque de la *Chapelle palatine de Palerme*, et quatre planches de détails d'après l'antique ;

De M. Bertone (1re année), quatre planches d'études d'après l'antique.

Sculpture. — De M. Desvergnes (4e année), une figure en marbre, l'*Inspiration ;*

De M. Sicard (2e année), une figure en plâtre, *Ève ;*

De M. Lefebvre (1re année), un bas-relief en plâtre, l'*Ouragan*.

Gravures en médailles. — De M. Pillet, élève de 2e année, deux médaillons en plâtre, la *Muse Erato* et *Daphnis et Chloé ;* une plaquette, *Virgo mater,* et une épreuve de figurine, *Fragment du Parthénon*.

Peinture. — De M. Laurent (4e année), un *Saint-François-d'Assise*.

De M. Louis Lavalley (3e année), une grande toile, *Au Parnasse*.

De M. Dewambez (2e année), la *Légende de sainte Agathe*.

De M. Lavergne (1re année), un fragment de la *Dispute du Saint-Sacrement,* d'après Raphaël, et un *David*.

Gravure en taille-douce. — De M. Georges Lavalley (3e année), des études d'après nature et des reproductions de la *Vénus* du Capitole, de l'*Amour sacré* et de l'*Amour profane,* du *Gladiateur* des Thermes de Dioclétien ;

De M. Dézarrois (1re année), une étude au crayon d'après nature, des dessins d'après Francia, Michel-Ange et l'antique.

Les architectes, anciens élèves de l'École des Beaux-Arts ou des écoles d'architecture, se préoccupent depuis longtemps du tort qui leur est fait, paraît-il, « au double point de vue de l'art et de l'honorabilité », par le nombre toujours croissant des architectes d'occasion, qui ne se recommandent d'aucune étude sérieuse et d'aucun diplôme. Cette question a été agitée au récent congrès des architectes français, non sans de vives discussions. Quelques-uns réclamaient énergiquement qu'il fût institué un diplôme obligatoire ; mais d'autres ont objecté qu'en une société « démocratique » une pareille institution constituerait une entrave à la liberté du travail. On s'est rallié alors à un projet qui consisterait à créer des « centres d'enseignement pour l'architecture ».

Une telle solution risque fort de demeurer purement platonique parce que la création de ces « centres d'enseignement », — laissée, bien entendu, à la charge de l'État, — exige des dépenses considérables pour lesquelles le budget n'a pas encore prévu de crédits spéciaux.

A l'occasion des fêtes du troisième centenaire de la naissance de Nicolas Poussin, organisées par sa ville natale et dont nous rendons compte plus haut, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a accordé à la ville des Andelys la chalcographie des œuvres du maître.

Le Directeur-Gérant, JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

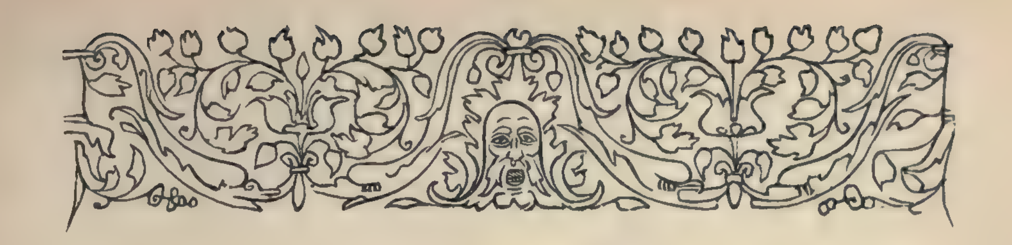


TABLE DES MATIÈRES

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



